

1148657  
Arts

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MÉMOIRE ET IDENTITÉ :  
MES SOURCES POUR UNE PRODUCTION VISUELLE AUTOBIOGRAPHIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR  
JUAN CARLOS MILDENBERGER

MARS 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier vivement mon directeur de recherche, Thomas Corriveau, pour sa grande générosité et son soutien indéfectible tout au long de mon projet. Je remercie également mes professeurs, les chargés de cours ainsi que mes collègues. À sa façon, chacun a contribué grandement à l'enrichissement et l'amélioration de mon travail. Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance à Barbara Wall pour sa disponibilité et l'aide qu'elle m'a offerte durant mes études de maîtrise.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES .....	iv
RÉSUMÉ .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
ORIGINE DU QUESTIONNEMENT .....	4
1.1 RÉVISION DU QUESTIONNEMENT ORIGINAL .....	4
1.2 L'IDENTITÉ S'IMPOSE COMME SUJET .....	5
1.3 LE HASARD COMME DÉCLENCHEUR .....	7
CHAPITRE II	
LA DISTANCE TEMPORELLE ET LA DISTANCE PHYSIQUE .....	11
2.1 QUELQUES ÉVÉNEMENTS CLÉS .....	11
2.2 CONTEXTE ET MISE EN CONTEXTE .....	12
2.3 LA MÉMOIRE .....	13
CHAPITRE III	
L'ATELIER - MÉTHODES DE TRAVAIL .....	17
3.1 LA PEINTURE .....	17
3.2 L'IMPORTANCE DE LA PHOTO COMME POINT DE DÉPART .....	19
3.3 LES TRAVAUX TRIDIMENSIONNELS – LES SCULPTURES .....	20
CHAPITRE IV	
ANALYSE DES ŒUVRES .....	23
4.1 LA RÉCURRENCE DES IMAGES .....	23
4.2 L'IMPORTANCE DES JEUX DE L'ENFANCE .....	31
4.3 LES SILHOUETTES, LES CORPS .....	35
4.4 L'IDENTITÉ : LES PORTRAITS, LES PRÉNOMS .....	39
4.5 L'IMPORTANCE DES TITRES .....	47
4.6 L'INSTALLATION ET LA PRÉSENTATION DES ŒUVRES .....	49
CONCLUSION .....	52
BIBLIOGRAPHIE .....	54



## LISTE DES FIGURES

1. <i>El soldado desconocido</i> 2009 Acrylique sur toile, 50.8 x 40.4 cm.....	24
2. <i>La bala de salva</i> , 2009, Verre sur mur, dimensions variables.....	26
3. <i>Je ne te connais pas</i> , 2009 Polyuréthane, acrylique, figure et miroirs, 12.5 x 10 x 5 cm.....	27
4. <i>Amnésie</i> , 2010 Acrylique sur papier, 101.2 x 149.5 cm.....	28
5. <i>L'obscurité de la mer</i> , 2009 Verre et polyuréthane sur mur, dimensions variables.....	32
6. <i>Archipel</i> , 2009 Polyuréthane et figure plastique sur mur, dimensions variables.....	34
7. <i>Archipel (détail)</i> , 2009 Polyuréthane et figure plastique sur mur, dimensions variables.....	34
8. <i>Los nacimientos</i> , 2009 Polyuréthane, acrylique, émail et verre, 19 x 20 x 13 cm.....	34
9. <i>L'anonymat</i> , 2010 Acrylique sur toile, 50.8 x 40.5 cm.....	37
10. <i>Discurso sobre la infancia</i> , 2009 Acrylique sur toile, 25 x 20 cm .....	38
11. <i>La espera</i> , 2009 Acrylique sur toile, 30.5 x 30.5 cm.....	38
12. <i>Visage</i> , 2010 Acrylique sur toile, 40.5 x 30.5 cm.....	40
13. <i>Lost</i> , 2010 Acrylique sur toile, 76.2 x 60.9 cm.....	42
14. <i>María</i> , 2010 Acrylique sur toile, 61 x 76.2 cm.....	44

15. <i>Contraseña</i> , 2010	
Acrylique sur toile, 61 x 76.2 cm .....	45
16. <i>Películas tristes</i> , 2010	
Acrylique sur toile, 76.1 x 61 cm .....	46
17. <i>Le silence</i> , 2010	
Acrylique sur toile, 40.7 x 50.6 cm .....	48
18. <i>Tango</i> , 2010	
Acrylique sur toile, 101.4 x 75.9 cm .....	48



## RÉSUMÉ

Ce texte est le résultat d'un parcours dans lequel ma pratique d'atelier et mes recherches théoriques ont fusionné pour arriver à une production visuelle ancrée fortement dans des expériences reliées à mon enfance en Argentine, dans le contexte particulier d'une dictature militaire. Cette époque est donc devenue le point de départ de ma pratique artistique, la mémoire et la construction identitaire devenant les axes principaux de ma recherche.

Quelques événements dus au hasard, résultant surtout des premières approches pratiques dans le cadre de mes études de maîtrise, sont abordés dans ce texte parce qu'ils ont déclenché en moi plusieurs questionnements sur ma propre identité. Ces questionnements ont déplacé le centre d'intérêt de mon projet original, qui était basé sur les relations entre texte et image, en raison de mon travail simultané dans les champs des arts visuels et de la littérature. Ma recherche a donc changé radicalement au cours des premières semaines, surtout comme conséquence de ma pratique en peinture.

Des épisodes ponctuels, toujours reliés à mon enfance et à une époque tragique de l'Argentine — notamment le coup d'État en 1976, la Coupe du monde de soccer en 1978 et la guerre des Malouines en 1982 — restent très présents dans la mémoire collective des Argentins. Je les aborde parce qu'ils s'inscrivent un contexte politique où la terreur était constamment présente, mais surtout parce qu'ils se sont traduits par la disparition de milliers d'Argentins assassinés par les dictateurs et leurs complices.

Entamer ce nouveau parcours m'a amené à faire un retour sur les œuvres d'artistes qui travaillent des sujets qui ont quelques similarités avec les miens, notamment Marlene Dumas, Christian Boltanski et Luc Tuymans. De la même façon, j'ai abordé en profondeur des ouvrages de théoriciens, par exemple « Image et mémoire » et « Enfance et histoire » de Giorgio Agamben, dans le but de trouver des réponses à mes questions et d'articuler l'élaboration du présent texte et du travail d'atelier, en tentant une complémentarité satisfaisante entre théorie et pratique.

Dans ce nouveau cadre de recherche, j'ai amorcé un travail pictural par une pratique expérimentale de petites peintures sur papier. Par la suite, la présence insistante du corps dans mes tableaux m'a conduit à réaliser des portraits, en tenant compte de l'importance du visage comme porteur d'identité. En même temps, l'agrandissement du format et l'addition de détails dans mes peintures ont été une conséquence logique et naturelle de ce développement chronologique du travail.

Les jeux de mon enfance ont pris une extrême importance dans ce parcours. Les avions et les soldats sont toujours présents et produisent ambigüité paradoxale entre mes jeux comme métaphore de la réalité et la réalité elle-même, dans laquelle des soldats et des avions bien réels ont fait partie d'une méthodologie systématique d'assassinats et de disparition de personnes. En ce sens, les souvenirs de mes jeux d'enfance et le passé argentin se sont



transformés en une motivation essentielle pour entamer une série de sculptures et d'objets tridimensionnels. Cela a été un grand défi, en raison, principalement, de mon manque d'expérience dans le travail sculptural.

Ce projet ainsi que la distance qui me sépare de l'Argentine m'ont permis d'aborder une problématique conflictuelle de mon passé et d'une époque particulière de l'histoire de mon pays d'une façon plus objective, même si la subjectivité reste inévitablement présente. De nouvelles pistes de recherche sont naturellement apparues dans ce parcours. Conséquemment, la finalisation de ce projet s'est transformée en même temps en un nouveau point de départ pour la continuation de mon travail comme artiste.

Mon projet de maîtrise, une exposition de peintures et de travaux tridimensionnels intitulée « Le passé est proche », est le résultat du choix des pièces d'un important corpus d'œuvres réalisées pendant les deux dernières années dans le cadre de mes études de maîtrise.



## INTRODUCTION

La mémoire parfois nous trompe. D'une certaine manière, elle déforme ou change notre passé, en créant une sorte d'autobiographie qu'on pourrait qualifier de « fictionnelle ». Cet état de fait m'amène constamment à me poser de nouvelles questions, notamment sur la fidélité de certains souvenirs, sur l'ajout ou le retrait de détails concernant des événements précis.

Ma mémoire construit une version des faits qui donne forme à mon identité. Ce que je suis résulte en grande partie de tous les événements que j'ai vécus concrètement jusqu'à aujourd'hui. De plus, mon identité est constituée de mes expériences, de ma vie quotidienne, mais aussi du côté fictionnel qui provient de la mémoire.

Vivre quelques années au Canada m'a permis de réfléchir longuement sur la question de la formation de mon identité. La distance, physique ou temporelle, qui me sépare de l'Argentine s'est transformée en un élément déterminant pour commencer mes questionnements sur l'identité et sur le travail de la mémoire. Le temps, comme la distance, permet de voir le passé d'une façon plus objective : on peut découvrir des aspects qui sont passés inaperçus auparavant.

Les souvenirs et la vie quotidienne construisent notre identité à partir d'un amalgame de réalité et de fiction. En même temps, nos vies quotidiennes sont également composées d'un contenu fictionnel, dû principalement à l'influence des médias qui nous informent et construisent partiellement notre réalité. Cet entrecroisement a aussi été une importante source de questionnements.

La rédaction de ce mémoire-crédation m'a donné la possibilité d'observer mon processus créateur et de définir ses axes principaux, et ce, surtout par le regard de ma pratique artistique et de mes œuvres créées avec une forte présence de l'intuition, particulièrement lors des premières étapes de mon parcours dans le cadre de la maîtrise.



En tant qu'artiste chercheur, je tiens à faire remarquer l'importance de l'écriture et de sa complémentarité avec le travail d'atelier, pour rendre compte d'une méthode dans laquelle l'écriture déclenche des idées qui donnent forme aux résultats visuels. L'écriture est l'outil fondamental pour structurer les idées, pour organiser un discours cohérent. En même temps, et dans un aller-retour constant, dynamique, les résultats visuels du travail d'atelier nourrissent l'écriture qui devient aussi un processus de création.

Tous ces questionnements se sont aussi traduits par une nouvelle façon d'aborder le travail d'atelier produisant conséquemment un changement important des résultats dans le travail visuel. Par rapport à ma production antérieure, ce changement s'est notamment fait sur l'image picturale elle-même, tant d'un point de vue formel — comme dans le processus pour l'élaboration des tableaux —, mais aussi en abordant en profondeur les travaux tridimensionnels, une possibilité que je n'avais jamais sérieusement étudiée auparavant.

Mon travail d'atelier comprend surtout la peinture sur toile et papier, et des travaux tridimensionnels comme des sculptures et des objets en polyuréthane. Parfois, je me sers de vrais jouets afin de les intégrer aux sculptures; d'autres fois, d'une technique avec laquelle je produis de petites pièces en verre qui contiennent des images. Ces pièces sont habituellement placées directement sur le mur, ou sur quelques-unes de mes sculptures en polyuréthane.

Les détails sur chaque technique et médium sont abordés en profondeur dans le chapitre III du présent texte.

Ce mémoire s'organise à partir d'une explication sur les motifs qui m'ont amené à un travail d'atelier dans lequel la mémoire et l'identité se transforment dans les axes conceptuels de ma recherche. Je me questionne également sur ma production visuelle, antérieure à mes études de maîtrise. Les thèmes relatifs à la dictature militaire argentine étaient toujours absents de mes peintures, quoiqu'ils occupent, bien paradoxalement, une vaste place dans mon travail littéraire.

L'évolution formelle de mon travail visuel rend compte du déplacement de mon champ d'intérêt. Mon intention originale d'entreprendre une recherche sur les possibilités de combiner texte et image a été remplacée graduellement par un travail sur la mémoire et



l'identité, comme résultat de mes questionnements quotidiens et de la dynamique du travail d'atelier.

Dans tout ce parcours, j'ai eu la volonté de produire un complément le plus fécond possible entre la pratique, la lecture et l'écriture.

## LA RÉVISION DU QUESTIONNEMENT ORIGINAL

Mon travail littéraire, musical et pictural, à l'instar de mon engagement à mes activités dans les arts visuels et à l'écriture, s'est inscrit dans l'exploration des possibilités créatives, dans le développement de textes et d'images dans une production constante.

En 2007, j'ai rejoint deux jeunes gens de passage à la fin de l'été, en Argentine. J'étais venu demander à l'architecte argentin Daniel Vignati de se charger de la réécriture graphique de mon livre, ce qui était accepté en contrepartie de mon travail.

La première lecture de ce texte m'avait profondément bouleversé. Daniel Vignati avait une façon de lire qui m'avait permis de découvrir une dimension nouvelle et profonde de mon œuvre. Il m'avait permis de voir ce que les Argentins, même si j'étais considéré comme un étranger, pouvaient percevoir dans mon travail comme conséquence de mon engagement politique. J'étais à cet instant en train d'être influencé par plusieurs dimensions de leur culture.

En 2008, après de ma venue en France, je continuais mon travail graphique et littéraire. L'interaction de ces deux domaines dans ma langue maternelle m'a permis de créer un langage des images et des textes qui m'a permis de continuer à porter différentes activités de publication et de création graphique. Cependant, les premières éditions de ce livre ont été des échecs. Les Argentins ont vu que j'étais un étranger et que j'étais un peu perdu. C'est donc cet échec qui m'a permis de voir que les Argentins de la culture...

Ce livre de réécriture a été imprimé presque immédiatement dans les trois premières semaines de mon séjour en France, au point de changer complètement l'angle de vue...

## CHAPITRE I

### ORIGINE DU QUESTIONNEMENT

#### 1.1 RÉVISION DU QUESTIONNEMENT ORIGINAL

Mon travail littéraire, surtout en poésie, a toujours été complémentaire à mes activités dans les arts visuels et a amplifié mon intérêt dans l'exploitation des possibilités presque illimitées de combinaisons de textes et d'images dans ma production visuelle.

En 2003, j'ai présenté mon premier livre de poésie *Un tajo en el agua*, en Argentine. J'avais alors demandé à l'écrivaine argentine Beatriz Vignoli de se charger de la présentation publique de mon livre, ce qu'elle a accepté en écrivant et lisant un texte.

La première lecture de ce texte m'avait profondément bouleversé. Beatriz Vignoli avait mis l'accent sur mon enfance dans le contexte d'une dictature militaire et plusieurs événements qui ont marqué à jamais la vie de tous les Argentins. Même si j'étais conscient de plusieurs éléments présents dans mes textes comme conséquence de mes inquiétudes politiques, j'ignorais à quel point ma vie était influencée par plusieurs événements de cette époque.

En 2004, année de ma venue au Canada, je continuai mes recherches plastiques et littéraires. L'importance de communiquer dans ma langue maternelle m'a encouragé à trouver rapidement des écrivains latino-américains avec lesquels j'ai commencé à partager différentes activités, des publications et des lectures publiques. Curieusement, les premiers écrivains que j'ai contactés étaient des Chiliens qui habitaient Ottawa et qui s'étaient exilés pendant la dictature d'Augusto Pinochet. C'est alors que j'ai constaté que les événements de la dictature argentine étaient de plus en plus présents dans mon écriture.

Ce type de questionnements s'est imposé presque naturellement dans les toutes premières semaines de mes études de maîtrise, au point de changer complètement l'angle de ma



recherche, en commençant par un nouveau parcours beaucoup plus subjectif et personnel que ce que j'avais visé auparavant avec des images et des textes.

## 1.2 L'IDENTITÉ S'IMPOSE COMME SUJET

Toujours dans le contexte de la maîtrise, dès les premières semaines de travail d'atelier, de lecture et d'écriture de textes, j'ai eu l'occasion de voir plusieurs travaux de l'artiste japonais Yoshitomo Nara. Dans les dessins de Nara, ses figures enfantines sont habituellement représentées par un mélange ambigu de naïveté et de violence. Parfois, quelques textes agressifs habillent la surface de ses tableaux ou de ses dessins. Cette ambiguïté a déclenché en moi une série de questionnements sur la raison pour laquelle je me sentais attiré par ces images.

Par l'influence du travail de Nara et d'une manière encore très intuitive, très vague, dans une exploration des possibilités pour entamer mon travail d'atelier, j'ai commencé à créer des personnages en utilisant des outils de différents sites Internet. Ces outils me permettaient de choisir tous les éléments pour former un personnage (les yeux, le nez, la bouche, etc.), mais aussi les vêtements, les chaussures, les chapeaux, tout en donnant une « identité » propre à chacun. Après que le personnage ait été créé, je le reproduisais sur papier pour le peindre. Avec cette méthode, j'ai produit plusieurs dessins, toujours sur papier, sans avoir, à ce moment, une idée claire sur les raisons de cette production de dessins et des caractéristiques données aux personnages.

D'une manière différente, mes personnages avaient aussi une ambiguïté entre naïveté et violence. Mais, la violence présente dans ces personnages n'était pas celle d'un enfant. Elle était plutôt le résultat du regard d'un adulte sur le passé. L'aspect formel de mes premières explorations a donné lieu graduellement à une réflexion sur mon enfance, mon adolescence et sur les conséquences de la dictature dans ma vie, mais aussi sur la vie des Argentins jusqu'à aujourd'hui. Ma propre histoire, ma propre biographie, commençait donc à s'imposer comme l'origine d'une nouvelle recherche dans laquelle la mémoire et l'identité sont devenues les



axes les plus importants. Et c'est alors que j'ai pu relier ces questionnements avec le texte que Beatriz Vignoli avait écrit sur mon livre de poésie.

Parallèlement, je suis revenu aux œuvres d'artistes qui abordent des sujets similaires aux miens ou qui ont des liens formels avec des aspects substantiels de ma recherche. Parmi les plus importants, et de qui je connaissais déjà très bien les œuvres, je peux nommer Marlene Dumas, Luc Tuymans, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Remo Bianchedi et Ignacio Iturria. Progressivement, je me suis également tourné vers des œuvres d'autres artistes que je connaissais superficiellement, notamment Neo Rauch et Kara Walker, dont les éléments autobiographiques occupent une part essentielle.

Ma connaissance en profondeur de l'œuvre de Joseph Beuys a produit plusieurs questions sur l'importance de nos expériences du passé et surtout de leurs contextes. L'importance de la biographie chez Beuys, dans ses choix de matériaux notamment, est déjà très connue. Cependant, un des aspects qui m'a le plus intéressé est son appartenance aux jeunesses hitlériennes. Pour mieux comprendre cet aspect de la vie de Beuys, on doit se situer dans le contexte dans lequel les événements se sont produits, soit l'Allemagne nazie avec son énorme appareil de propagande. Comment un jeune garçon pouvait-il rester indifférent à une machination de guerre et politique tellement puissante ? Cela s'applique certes à Beuys, mais également à toute sa génération. Bien sûr, je ne justifie pas le choix de Beuys, mais je dis simplement que l'époque, ou le contexte, dans lesquels nous avons vécu nous affecte inexorablement. En ce sens, cet exemple m'a servi pour m'aider à réfléchir sur le contexte de mes propres expériences en Argentine.

Sans aucune hésitation, je peux affirmer que mon jeune âge et la chance d'habiter dans un petit village m'ont protégé, m'ont isolé de l'horreur et de la peur au quotidien, au contraire de la majorité de la population adulte qui savait ce qui était en train de se passer, surtout dans les grandes villes. Tout cela est devenu important pour ma recherche. Je me suis toujours senti engagé dans cette problématique après avoir pris conscience des crimes des militaires et des conséquences sur la vie des Argentins, encore aujourd'hui. Mais curieusement, c'est la première fois que j'aborde un travail artistique sur l'identité et la mémoire, dans lequel cette époque prend naturellement une importance cruciale.



### 1.3 LE HASARD COMME DÉCLENCHEUR

J'ai toujours été intéressé par la façon dont le hasard et les coïncidences se transforment en éléments déclencheurs dans les périodes déterminantes de nos vies. Dans le cas de mon travail, avoir développé des personnages à partir d'un site Web et d'une façon absolument intuitive s'est transformé en un point de départ d'une recherche sur l'identité et la mémoire.

Je suis donc revenu sur quelques textes de l'écrivain Paul Auster, notamment sur *Le carnet rouge* où il écrit de courts textes sur la manière dont le hasard produit des événements décisifs pour la vie des protagonistes de ses histoires. Des événements ou des personnes conduisent à d'autres, en produisant une sorte de lien ou d'enchaînement qui, en apparence, est le fruit du hasard, mais qui amène une réflexion sur les coïncidences, sur la façon dont se déroulent et se mettent en rapport les épisodes de nos vies. La relecture de *Le carnet rouge* a été extrêmement déterminante, surtout en sachant qu'il n'est pas un livre de fiction. En effet, les histoires racontées par Auster sont des épisodes de la vie réelle.

Giorgio Agamben, en citant Francis Bacon dans son livre *Enfance et histoire*, dit que l'expérience, lorsqu'elle se présente spontanément, s'appelle hasard, et expérimentation lorsqu'elle est expressément recherchée.<sup>1</sup> Alors, je cherche l'expérience ailleurs, dans un ailleurs partiellement déformé, partiellement oublié et inventé, dans mes souvenirs, dans mon autobiographie, avec tous les éléments fictionnels que la mémoire ajoute aux expériences. En ce sens, la notion d'expérience que donne Agamben en parlant des *Essais de Montaigne* est très pertinente.

... l'expérience est en effet incompatible avec la certitude; une expérience devenue calculable et certaine perd aussitôt son autorité. Impossible de formuler une maxime et de raconter une histoire sous l'empire d'une loi scientifique.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Francis Bacon, par Giorgio Agamben. 1989. *Enfance et histoire, Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Mesnil-sur-l'Estrée : Éditions Payot, Critique de la politique Payot, p. 24.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben. 1989. *Enfance et histoire, Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Mesnil-sur-l'Estrée : Éditions Payot, Critique de la politique Payot, p. 25.



Boltanski, comme Auster et Agamben, parle aussi du hasard, mais d'une autre façon. Pour lui, le hasard peut être l'origine d'une idée qui deviendra une œuvre, mais pour permettre que cela arrive l'artiste doit en permanence être sur un mode réceptif. Il doit se questionner, il doit attendre pour trouver ce qu'il cherche. Dans ces conditions, n'importe quoi — une image de magazine, une couleur, une personne dans la rue — est pris par l'artiste pour l'intégrer à sa production, soit en se servant de l'image, soit d'une idée qui se déclenche comme conséquence de ce type de rencontres.

Être attentif aux coïncidences, aux événements apparemment nés du hasard m'a permis des expériences qui m'ont beaucoup aidé à trouver de nouveaux éléments pour nourrir ma recherche. Par exemple, une rencontre avec une personne née à Crespo, ma ville natale, m'a amené à réfléchir au contexte de mon enfance, et ce, en raison de ses inquiétudes qui étaient similaires aux miennes sur la période de la dictature. Elle enseigne la politique latino-américaine dans une université de l'État de New York. Depuis cette rencontre à Montréal, lors d'une conférence il y a quelques mois, nous avons entamé une correspondance quasi quotidienne, m'offrant ainsi une autre perspective de ma ville, à l'époque où je concentre ma recherche. Elle, comme moi, se demande ce qui a pu se passer à Crespo pendant la dictature, une période de presque sept ans. Ce questionnement vient du fait que personne n'a fait de recherche sur la ville où nous avons vécu. C'est comme si rien ne s'était passé. Nous pensons que des choses similaires — cette déconnexion de la réalité des événements — se sont passées dans les petites villes du pays, contrastant ainsi avec les événements des grandes villes comme Buenos Aires, Rosario et Córdoba, plus connus et constamment mentionnés dans les journaux de l'époque et ceux d'aujourd'hui.

Cette réalité a produit un certain déplacement de mon attention, celui d'un regard très intimiste dans lequel j'explore mes souvenirs et mes expériences comme enfant à Crespo. Ma ville a ainsi pris une importance essentielle. Je me suis rendu compte de cette importance après les « dialogues » quotidiens, entre la conférencière et moi. Je partage avec elle des souvenirs et des expériences similaires, ceux de notre enfance et de notre adolescence dans le contexte d'une petite ville pendant l'époque la plus tragique de l'histoire contemporaine argentine.



Le travail d'écriture et ma pratique sont toujours complémentaires et me permettent d'aborder les conséquences de cette période sur la formation de mon identité. Les symptômes de ces conséquences sont évidents, surtout par la nécessité de revenir sur le passé tout en tentant de trouver des réponses à mes questions.

Dans un célèbre discours, Steve Jobs, cofondateur d'Apple, a raconté comment certaines décisions qu'il avait prises intuitivement dans le passé se sont transformées dans les étapes les plus importantes de sa vie, lui permettant ainsi de devenir ce qu'il est aujourd'hui. C'est par lui que j'ai entendu parler pour la première fois de l'importance « d'unir les points ». Il se référait à ce type d'enchaînement d'événements apparemment isolés qui déclenchent des moments décisifs dans nos vies.

Ce discours m'a profondément touché. Inspiré par cette idée, dans le but avoué de poursuivre le développement de ma pratique, j'ai commencé aussi à « unir les points » : le texte écrit par Beatriz Vignoli pour mon livre de poésie, mes dessins de personnages « enfantins », l'histoire de l'Argentine, ma rencontre (digne d'un texte d'Auster) avec une personne née dans ma ville natale et qui avait des inquiétudes similaires aux miennes, mes souvenirs d'enfance, ma vie actuelle au Canada. Marlene Dumas parle aussi de cet aspect comme élément déclencheur de changements « ... il y a quelque chose de merveilleux dans le fait de voir ou de faire quelque chose au hasard, et qu'une chose nouvelle naîtra de ce hasard. »<sup>3</sup>

On pourrait dire que le hasard a commencé à être également important dans ma pratique. Pendant le travail d'atelier, surtout dans les moments plus intenses du travail sur la toile, ce type de changement du hasard s'est produit comme la conséquence d'idées qui ont surgi, par exemple, du mauvais choix d'une couleur ou de taches accidentelles sur la toile. En même temps, la recherche presque quotidienne de textes et d'images du travail de différents peintres m'amène à explorer toujours de nouvelles possibilités formelles. Je peux citer comme exemple la peinture de quelques artistes que j'ai découverts dans ce nouveau parcours, notamment Wilhelm Sasnal et Andreas Leikauf. De Sasnal m'a intéressé, comme dans Tuymans, l'extrême simplicité formelle de ses œuvres, une façon de s'exprimer très efficace

---

<sup>3</sup> Marlene Dumas. 1999. Conversation entre Barbara Bloom et Marlene Dumas. *Marlene Dumas*. Paris : Contemporary Artists, Phaidon, p.11.



avec un minimum d'éléments représentés sur la toile. Leikauf travaille aussi avec des images simples, mais le plus important dans son cas, c'est l'ajout de textes qu'il peint sur ses tableaux. Ses textes ont une importance cruciale pour la lecture de chacune de ses œuvres.

Mon nouveau cheminement s'est traduit par une nouvelle méthode de travail en regard de ce que j'ai utilisé dans les années précédentes à mes études de maîtrise. Auparavant, en accord avec quelques idées de départ, je m'engageais directement dans le travail sur la toile ou dans les travaux tridimensionnels. Actuellement, même si le hasard prend sa place comme déclencheur d'idées, d'un point de vue méthodologique, mon processus est très rationnel et est composé de plusieurs étapes précises, que ce soit en peinture ou en sculpture. J'aborde en profondeur ces étapes dans le Chapitre III du présent texte.



## CHAPITRE II

### LA DISTANCE TEMPORELLE ET LA DISTANCE PHYSIQUE

#### 2.1 QUELQUES ÉVÉNEMENTS CLÉS

Le coup d'État du 24 mars 1976 marque le début de la période la plus tragique de l'histoire argentine contemporaine, jusqu'au retour de la démocratie en 1983. À l'époque, j'avais neuf ans et j'habitais à Crespo où je continuais ma vie d'enfant sans être conscient de tout ce qui était en train de se produire. Mon enfance était surtout centrée sur le soccer, mes études et dans les excursions de pêche à la campagne avec mes amis chaque fois que j'en avais l'occasion.

En 1978, l'Argentine organise la Coupe du monde de soccer. L'attention de la majorité des Argentins se concentrait sur les matchs pendant toute la durée du championnat. J'ai vu la finale chez moi, avec mon père et ma mère qui était alors enceinte. L'Argentine gagne la Coupe du monde pour la première fois de son histoire. Dans tout le pays, les gens sont sortis dans les rues pour fêter le triomphe. Je suis monté dans un camion avec mon père et plusieurs partisans. Je me souviens encore très bien des vêtements que je portais, avec les couleurs du drapeau argentin.

Le 2 avril 1982, les militaires argentins occupent les Îles Malouines (en espagnol, *Islas Malvinas*), au sud du pays, de possession anglaise et habitée par des citoyens anglais. Après l'échec des négociations pour résoudre le conflit pacifiquement, commence une guerre qui ne dure que quelques semaines où les Anglais conservent finalement les Îles. Les militaires argentins ont envoyé des soldats conscrits de 18 ans pour se battre contre des soldats professionnels d'une des armées parmi les plus puissantes du monde.



Paradoxalement, avoir perdu cette guerre a permis le retour de la démocratie en 1983. Les différents protagonistes et les victimes de la dictature commencent à témoigner de ce qu'ils ont vécu, des choses qu'ils ont vues. Les Argentins prennent conscience de l'ampleur des crimes commis pendant la dictature, par les militaires et la police, toujours avec la complicité de quelques secteurs de l'Église et de la population civile.

Un des crimes les plus cruels perpétrés par les militaires et leurs complices a été l'appropriation des enfants nés en captivité. Après la naissance d'un enfant, la mère était assassinée et l'enfant donné en adoption. Parfois, les parents adoptifs ont été des militaires ou des complices des assassins. Chaque enfant né dans ces conditions devenait un « autre », avec un autre nom, une autre histoire, une autre vie, une autre identité. À ce jour, la détention des criminels et la recherche des enfants (maintenant adultes) nés en captivité se poursuivent.

Ces événements ont marqué ma vie personnelle et restent dans la mémoire collective des Argentins. En raison de ce motif, dans mes tableaux et mes sculptures, certaines images deviennent récurrentes : les enfants, les soldats, les avions, les silhouettes représentant l'absence, ainsi que les portraits (visages) porteurs d'identité.

Ces épisodes du passé se sont transformés en éléments clés de ma recherche, par sa charge symbolique. Mon travail figuratif essaye de donner forme aux absences. La mort est toujours présente, mais je tente d'éviter d'aborder seulement le côté tragique de cette histoire, pour me permettre un « exorcisme » du passé, afin de résoudre cette problématique émotive qui, dans mon cas, est restée toujours dérangeante. Parler de moi comme protagoniste a rendu la tâche plus ardue, en raison de mon manque de distance. Mon obsession pour cette époque, avec ma ville natale comme lieu, m'a amené à plusieurs questionnements qui sont restés sans réponses, empreints du doute de ma mémoire.

## 2.2 CONTEXTE ET MISE EN CONTEXTE

En raison du contexte académique de la maîtrise, je me sentais toujours obligé de situer historiquement les images de mes travaux pour faire comprendre leur origine. Évidemment,



l'histoire contemporaine argentine n'est pas connue de tous. J'ai donc dû inlassablement me questionner sur la façon dont seraient reçues mes images par des personnes qui ont grandi dans des circonstances différentes.

Des conditions géographiques et historiques précises ont continuellement nourri ma pratique. En ce sens, je me suis fortement identifié à un passage d'un texte de Réal Lussier à propos de la peinture de Neo Rauch :

Il va somme toute de soi que l'imagerie de Neo Rauch a été dans une certaine mesure inspirée par l'environnement et par le contexte dans lequel il a grandi. Toutefois, sa peinture ne se fait nullement l'illustration d'une réalité historique et sociale précise, pas plus qu'elle n'est l'expression d'un idéal désormais perdu. En fait, elle est avant tout empreinte de réminiscences provenant tout autant de l'enfance et du passé personnel de l'artiste que de son milieu immédiat ou encore de l'appartenance géopolitique de son pays.<sup>4</sup>

Ce sont justement ces conditions géographiques et historiques qui m'ont fait réfléchir en profondeur sur l'importance du contexte comme source d'images et déclencheur de ma recherche, tout en le différenciant clairement de la « mise en contexte » que je me sentais obligé de préciser, mais qui limitait la lecture de mes œuvres, en tenant compte de l'universalité des problématiques traitées comme celles de l'identité et la mémoire.

Le contexte de Crespo et de l'Argentine a été incontournable pour faire ma recherche, autant qu'en évitant des références trop explicites sur ce contexte, j'ai eu la possibilité d'annuler la lecture univoque de mon travail, en enrichissant ses possibilités d'interprétation. En effet, les thèmes abordés dans ma pratique comme résultat de mon travail sur la mémoire sont, en général, universels. Le point de départ de ma recherche est resté le même, mais il n'est pas nécessaire de se situer dans une région et une époque déterminées pour faire une lecture des images existantes dans mes tableaux.

---

<sup>4</sup> Réal Lussier. 2006. Neo Rauch : Entrer en zones de turbulence. *Neo Rauch*. Catalogue d'une exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal du 14 septembre 2006 au 7 janvier 2007, p. 6.



### 2.3 LA MÉMOIRE

La mémoire construit toujours notre présent. Nos souvenirs nous font penser que nous savons effectivement qui nous sommes, et en même temps nous font tomber dans différents pièges, comme celui de croire que tous nos souvenirs sont fidèles au passé. Mais, ce passé peut avoir une importante partie inventée, imaginaire, faisant ainsi émerger des éléments fictionnels. Une autobiographie est toujours arbitraire, une fiction, une invention avec des événements vécus et d'autres déformés par la mémoire, sans oublier que ce que nous appelons « la réalité » est aussi une construction dans laquelle nous jouons nos rôles, nous vivons nos vies. Christian Boltanski dit, en parlant de souvenirs :

Ce qui est beau, dans les premiers souvenirs, c'est ce mélange de netteté et de confusion. Mais, comme on le sait, les premiers souvenirs sont presque toujours inventés – la plupart de mes souvenirs d'enfance sont des souvenirs qu'on m'a racontés. Je pense que les souvenirs très anciens correspondent toujours à un sentiment, ce sont des visions très détachées d'un contexte.<sup>5</sup>

Nous construisons notre identité en faisant des choix conscients ou inconscients des souvenirs, et parfois en ajoutant des épisodes déformés, imaginés, partiellement ou totalement. Le souvenir d'images de la télévision de l'époque, des conversations d'adultes sans savoir exactement de quoi ils discutaient, l'image récurrente d'une professeure que j'ai connue personnellement et qui a été assassinée par les militaires, sont des éléments qui m'ont aidé pendant ce parcours, dans lequel j'ai toujours essayé « d'unir les points », pour mieux comprendre et trouver une cohérence entre les aspects conceptuels et visuels de ma pratique artistique.

Giorgio Agamben fait référence à la mémoire en disant « *La mémoire restituée au passé sa possibilité* ». <sup>6</sup> Louise Bourgeois dira que « si la mémoire est devenue aussi importante [pour elle], c'est parce qu'elle [lui] donne l'impression de contrôler le passé ». <sup>7</sup>

<sup>5</sup> Christian Boltanski. 2007. Grenier, Catherine. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris : Éditions du Seuil, Collection Fiction & Cie., p. 7.

<sup>6</sup> Giorgio Agamben. 1998. *Image et mémoire*. France : Éditions Hoëbeke, Arts & esthétique, p. 70.

<sup>7</sup> Louise Bourgeois. Conversation avec Paulo Herkenhoff. 2004. *Louise Bourgeois*. Paris : Phaidon, p. 10.



Un avion, un soldat, un enfant font référence à des événements avec lesquels le spectateur peut s'identifier. Il peut toujours trouver des associations entre les images de mes tableaux et ses souvenirs. En même temps, ce lien entre l'image et le passé d'une personne est toujours subjectif et, conséquemment, la réception de chaque œuvre s'avère différente. Par exemple, l'image d'un soldat offre une lecture différente pour un Canadien, un Vietnamien ou un Argentin. C'est surtout cette ouverture aux différentes significations, en relation à la mémoire, aux souvenirs et au passé, qui m'intéresse.

Les mêmes thèmes travaillés à travers la peinture sont abordés dans mes travaux tridimensionnels, en faisant toujours référence à la violence, les risques, la mort, mais avec des formes qui font souvent appel aux souvenirs des jeux d'enfance. Parfois, de vrais jouets sont intégrés à mes sculptures. Le type de jouets dont je me sers (des avions, des pistolets, des soldats) met en évidence des aspects de mes souvenirs. Je cherche dans eux des épisodes ou des événements précis du passé, afin de trouver la façon de traduire ces souvenirs dans mes œuvres, toujours avec l'ambiguïté naturelle de ma subjectivité et la lecture que les autres font de mes travaux.

L'évanescence est un va-et-vient. L'évanescence des souvenirs est primordiale. Il y a des souvenirs qui vous reviennent et disparaissent soudainement. L'évanescence donne naissance à la peur de perdre. Je veux donner une permanence à mon travail.<sup>8</sup>

Cette citation de Louise Bourgeois a mis en évidence, au moins d'un point de vue subjectif, que ma pratique est une façon de donner une matérialité aux souvenirs, de fixer les souvenirs dans une forme, pour éviter précisément leur évanescence, leur oubli.

Ma recherche m'a aussi donné la possibilité de passer au travers de ces thèmes délicats et difficiles. Elle m'a permis de les aborder alors qu'ils étaient d'une certaine façon cloîtrés dans des souvenirs inaccessibles. Je prends donc cette expérience de deux ans de travail sur mes souvenirs et la mémoire comme un « exorcisme » du passé argentin, non pas avec l'intention d'oublier ce qui s'est passé, mais bien de me permettre de continuer ma

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.14.



production artistique dans la même direction, toujours ouverte aux changements au bénéfice des œuvres, avec tout l'enrichissement conceptuel et technique que cette recherche m'a offert.



### CHAPITRE III

#### L'ATELIER - MÉTHODES DE TRAVAIL

##### 3.1 LA PEINTURE

La priorité de cette période de ma démarche a été celle de rendre visible la complexité résultante de l'entrecroisement permanent de mes souvenirs et de mes expériences quotidiennes actuelles, de mon « histoire ». Pour accomplir cette tâche de manière satisfaisante, j'ai élaboré une méthodologie de travail avec des étapes bien précises, indépendamment de la résolution formelle de l'œuvre.

Dans *Image et mémoire*, Agamben nous dit que :

L'expérience historique se fait par l'image, et les images sont elles-mêmes chargées d'histoire. On pourrait considérer notre rapport à la peinture sous cet aspect : ce ne sont pas des images immobiles, mais plutôt des photogrammes chargés de mouvement qui proviennent d'un film qui nous manque.<sup>9</sup>

La réflexion sur la pertinence de la peinture pour aborder les problématiques de ma recherche dans le contexte de l'art contemporain m'a aidé à affirmer encore plus qui je suis, surtout un peintre. Je ne néglige aucun médium, mais la peinture m'offre des possibilités que je ne retrouve pas, par exemple, dans la pratique de la photographie, médium que je maîtrise.

Je me sers toujours d'une banque d'images que je nourris continuellement, en choisissant des photos de manière très précise, en tenant compte des idées qui surgissent pour l'élaboration de chaque tableau. Avant de commencer à peindre, j'utilise généralement un projecteur pour dessiner les images sur le papier ou la toile. Les photos que j'utilise ont parfois été modifiées

---

<sup>9</sup> Giorgio Agamben. 1998. *Image et mémoire*. France. Éditions Hoëbeke, Arts & esthétique, p. 67.



à l'aide de logiciels, jusqu'à trouver le résultat recherché, avant de passer à la projection et au dessin. De cette manière, la photo devient un élément qui aide à briser la surface blanche de la toile. Généralement, le travail avec la matière et la couleur fait en sorte d'éloigner l'image obtenue de la photo d'origine. La peinture offre des possibilités illimitées pour ce type de transformations, indépendamment de la photo choisie.

Les traces des pinceaux, les taches, les « accidents », qui surgissent pendant le travail sur la toile m'apportent toujours de nouvelles idées, m'amènent continuellement à trouver de nouvelles solutions. Il existe aussi un plaisir dans l'acte de peindre, de toucher la matière, de construire l'image sur la toile que je ne trouve pas dans d'autres médiums, indépendamment des sujets traités. Une peinture a un temps d'élaboration qui travaille différemment de la vidéo ou de la photo, par exemple. Le temps de la peinture nous amène à des résultats inattendus : on ne sait jamais comment et quand un tableau sera fini. Alors, au lieu d'expérimenter d'autres possibilités, j'ai décidé d'approfondir mon travail pictural, même si dans cette étape je me suis également engagé sérieusement dans le développement des travaux tridimensionnels.

Pour moi, la peinture sur papier est la principale source d'expérimentations, où je me permets, d'une manière très décontractée, la répétition de motifs. Je teste aussi tout type d'idées, de solutions formelles, de nouvelles images, même si je me conforme aux mêmes étapes que dans le travail sur toile. Ce type d'exercice me permet toujours d'orienter la suite de ma pratique, de saisir quelles sont les images que je dois écarter. Ces tests me donnent la confiance et la sécurité nécessaires pour passer à la toile, en sachant que je serai beaucoup plus proche de réussir que d'échouer un tableau, même si les travaux sur toile ne sont jamais des copies fidèles des images que je dessine sur papier.

Il arrive que plusieurs exercices sur papier donnent comme résultat une seule peinture sur toile. Parfois, les travaux sur papier deviennent les œuvres définitives, sans avoir besoin de passer à la toile. Il existe toujours des changements qui s'imposent comme résultat de la dynamique propre au travail d'atelier, en plus des souvenirs et des idées qui s'y rajoutent. Par exemple, ces changements se traduisent, dans le cas de la peinture, dans la recherche d'une image particulière (une enfant, une prisonnière de guerre, le visage d'un soldat, etc.), qui va



devenir le sujet du tableau. Le travail qui suit, avec les choix de la couleur et les couches de peinture successives, m'indique toujours la direction à suivre. L'utilisation de l'acrylique me permet de travailler rapidement sur plusieurs tableaux à la fois. Cette procédure, constante dans ma pratique, donne comme résultat des peintures proches les unes des autres d'un point de vue formel. Parfois, la couleur se ressemble dans différents tableaux, comme conséquence d'avoir travaillé sur plusieurs toiles ou papiers en même temps et avec la même palette.

### 3.2 L'IMPORTANCE DE LA PHOTO COMME POINT DE DÉPART

La grande majorité de mes peintures est réalisée à partir de photos. L'artiste Christian Boltanski soutient que la photo est un objet, mais surtout le souvenir d'un sujet. Ce dernier aspect est celui que m'intéresse le plus dans la photographie, comme élément de point de départ pour mes peintures.

Pour Marlene Dumas, la photographie a aussi une importance cruciale pour le développement de son travail. Ses portraits (comme les miens) ont une frontalité propre au médium photographique. Dans l'essai *Obsessions et transgressions* au sujet de l'œuvre de Marlene Dumas, Dominic Van den Booger dit sur cet aspect :

La création picturale ne peut exclure la vision photographique, le mode de signifier de notre époque. Le monde que peint Marlene Dumas est tel qu'il apparaît via la reproduction photographique, et ce monde est plat, puisque la vision monoculaire a réduit tout ce qui apparaît dans le champ visuel à des gradations de lumière sur une surface [...]. Marlene Dumas peint des visages et des figures aplatis par la reproduction photographique.<sup>10</sup>

Concernant cet aspect, surtout dans mes derniers portraits, les visages envahissent toute la surface du tableau et conservent la frontalité, avec plus ou moins de détails. Cependant, dans mes peintures, l'image photographique s'efface presque totalement comme résultat de l'application de couches de peinture successives. La photo, comme étant la trace de

<sup>10</sup> Marlene Dumas, 2006. *Marlene Dumas*. Paris : Phaidon, Contemporary Artists, première édition anglaise 1999, première édition française, p. 45.



l'existence d'une personne, conserve pour moi son importance. Mais cela ne signifie pas que je reproduise simplement une photo à travers la peinture. Justement, la matérialité de la peinture et ses options presque infinies pour transformer une image me permettent des possibilités que je ne trouve pas dans la photographie.

Le choix de photos qui vont servir de point de départ à mes peintures est parfois une tâche ardue. J'utilise souvent des photos de personnes anonymes. Après le travail pictural, ces photos sont dotées de différentes significations, fondamentalement en raison du résultat final de la peinture et des ajouts de différents motifs sur la toile — parfois des mots ou de petits dessins, des taches et, sans oublier, l'extrême importance du titre.

D'un point de vue éthique, je me suis plusieurs fois posé la question de la pertinence de travailler avec les photos de personnes disparues. Au début de ma recherche, j'évitais de le faire, me sentant mal à l'aise, et me demandant si cela était approprié de les utiliser. Mais finalement, après maintes réflexions, je me suis progressivement permis la réalisation de quelques œuvres, en tenant compte de l'importance de ces gens pour les Argentins, mais aussi parce que j'abordais toujours mon travail avec beaucoup de respect pour les victimes.

### 3.3 LES TRAVAUX TRIDIMENSIONNELS – LES SCULPTURES

La réalisation d'un travail visuel, la création d'une « œuvre », devrait toujours subordonner le médium choisi aux concepts ou aux idées qui vont soutenir sa matérialité. Mes travaux tridimensionnels sont en même temps la preuve et le résultat de cette affirmation. Pendant que les images de mes tableaux restent plus à un niveau de suggestion, d'évocation, avec généralement une seule figure sur la toile, les sculptures, elles, tendent à produire une narration plus claire, qui n'est pas nécessairement linéaire, dans laquelle l'ensemble des pièces ou des éléments qui les forme donne toujours une dynamique, qui est absente de mes peintures.

Mes travaux tridimensionnels ont en général un caractère ludique. Plusieurs ressemblent à des jeux d'enfant qui sont fixés dans le temps. Cette caractéristique, en tenant compte des



emplacements des travaux dans des espaces réservés à l'art, exige la lecture d'un regard adulte.

À la différence de la peinture, avant de m'engager dans l'élaboration d'une sculpture je dois déjà précisément connaître sa forme finale pour commencer le travail avec les matériaux. Une autre découverte importante de cette étape a été le polyuréthane, un matériau industriel habituellement utilisé dans la construction comme isolant. En contact avec l'air, le polyuréthane se gonfle en donnant des formes organiques qui se collent à tout ce qui entre en contact avec elles. Ce matériau s'est transformé en un élément presque indispensable pour mes sculptures, en raison de ses innombrables possibilités qui s'offrent à ma constante expérimentation. J'ai dû initialement apprendre à le travailler jusqu'à avoir une connaissance adéquate qui m'a permis d'élaborer quelques techniques pour son application, en accord avec les résultats recherchés.

La docilité et la malléabilité du polyuréthane me donnent la possibilité de l'appliquer de différentes façons. Habituellement, j'applique le matériau après avoir placé les autres pièces qui vont former la sculpture. De cette façon, toutes les parties s'intègrent à la forme organique caractéristique du polyuréthane en formant une seule pièce. Pour avoir d'autres résultats, parfois j'applique le matériel sur une structure avec une forme précise, faite de bois ou de fils métalliques dans le but d'avoir une pièce tridimensionnelle sur laquelle je colle ensuite différents matériaux, comme des figurines de plastique, des soldats jouets, des pièces de verre.

Dans tous les cas, en raison des propriétés adhésives du polyuréthane, je l'applique sur un papier ciré qui me permet de décoller la pièce complètement sans la briser. Cela me donne aussi la chance de l'appliquer directement sur le papier ciré et, une fois séché, je peux couper le polyuréthane avec des formes plus appropriées selon le résultat désiré. Je peux donc concevoir différentes sculptures tout simplement en collant les différents morceaux de polyuréthane sur une seule pièce.

Le développement de sculptures et d'installations à partir de l'ensemble de différents objets m'a permis d'aborder différemment les problématiques de sujets que je traite dans mes peintures. Les formes changent, mais la thématique reste identique.



Dans mes sculptures ou mes installations, j'utilise également des pièces de verre dans lesquelles j'insère des images. Pour les élaborer, j'achète de petites pièces de verre décoratives à l'arrière desquelles je colle les images choisies. Habituellement, je cherche des images sur Internet ou dans ma banque d'images, pour ensuite les adapter à la grandeur des pièces de verre. Les images sont imprimées sur papier puis coupées pour les coller sur le verre avec un vernis transparent. En accord avec les thématiques abordées, je prépare généralement une grande quantité de pièces avec une même image. La répétition d'un même motif, par exemple, la figure ou la silhouette d'un soldat fait référence à l'identité d'une institution (l'armée), plutôt qu'à une identité individuelle.

Les pièces de verre sont collées sur un support classique (canevas ou bois), sur du polyuréthane ou, le plus souvent, directement sur le mur. Dans cette dernière option, le mur fait partie de l'œuvre en devenant un mur « actif » sur lequel j'organise les images sous verre en tenant compte de mes intentions. Parce que les images sont entre les petites pièces de verre et le support choisi, elles paraissent toujours être à l'intérieur du verre. L'utilisation répétitive de ces pièces et surtout leur ressemblance, indépendamment des images choisies, sont devenues une sorte de signature, un type d'œuvre avec lequel les gens qui connaissent mon travail peuvent facilement m'identifier.

Dans le chapitre suivant j'analyserai en profondeur deux travaux tridimensionnels, « La bala de salva » (Figure 2) et « L'obscurité de la mer » (Figure 5), dans lesquelles j'utilise ces pièces de verre de deux façons différentes.

L'influence de mon travail de peintre est aussi évidente dans mes sculptures, dans lesquelles la couleur et la texture sont toujours présentes. Ces caractéristiques, particulièrement la couleur, facilitent la cohabitation de mes peintures et mes sculptures dans un même espace d'exposition.



## CHAPITRE IV

### ANALYSE DES OEUVRES

Dans ce chapitre, j'analyse quelques œuvres clés, représentatives des travaux que j'ai développés depuis les deux dernières années. Chacune fait partie d'une série de travaux de la même catégorie, surtout du point de vue formel. Les relations visuelles et conceptuelles entre les œuvres analysées dans ce chapitre ont pour but de faciliter la lecture de l'ensemble des pièces.

#### 4.1 LA RÉCURRENCE DES IMAGES

Juan Gelman, poète argentin, soutient qu'un artiste se sert toujours des mêmes thèmes : la création artistique est le résultat d'un travail acharné sur les mêmes obsessions (dans son cas, la mort, l'enfance, l'amour et la révolution, notamment). Pour lui, il existe toujours une distance très importante entre le résultat du travail de l'artiste et l'idée ou l'obsession qu'a produit ce même travail. Cette distance et cette déception se traduisent toujours par un certain échec, ayant pour conséquence que l'artiste poursuit sa production, et sa persistance est précisément le résultat de cet échec. Il revient toujours à aborder ses obsessions dans l'acte créatif, parfois en étant déjà conscient de ce danger. En même temps, arriver à résoudre totalement ce que l'artiste cherche avec son travail est impossible. On peut réussir un tableau, mais l'obsession revient toujours pour rendre compte de cette distance entre l'obsession et le résultat formel de l'œuvre. Cet échec va paradoxalement lui imposer la poursuite de sa production.

Dès que j'ai commencé mon travail visuel en mettant l'accent sur les souvenirs et la mémoire, plusieurs images sont devenues récurrentes. Des silhouettes, des soldats, des avions, des enfants ont été présentés d'une façon constante dans mes peintures sur papier et



toile, comme le démontrent les exemples qui suivent. La répétition des motifs dans mes travaux à travers le temps, en plus de devenir une stratégie précise comme dans le cas des pièces de verre analysées précédemment, a aussi fait évoluer la forme, la résolution visuelle.

Giorgio Agamben dit que « la force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possibilité de ce qui a été. La répétition restitue la possibilité de ce qui a été, le rend à nouveau possible. Répéter une chose, c'est la rendre à nouveau possible. C'est là que réside la proximité entre la répétition et la mémoire ».<sup>11</sup>



Figure 1. *El soldado desconocido*

La figure d'un soldat « inconnu » (Figure 1) fait référence en même temps aux victimes et aux bourreaux. Ce type d'ambiguïté est présent dans la majorité de mes œuvres, par ma volonté de suggérer une histoire avec un minimum d'éléments visuels déclenchant ainsi des questionnements sur ce que nous sommes en train de regarder. Est-ce que ce soldat est un

<sup>11</sup> Giorgio Agamben. 1998. *Image et mémoire*. France : Éditions Hoëbeke, Arts & esthétique, p. 70.



héros ou un criminel de guerre? Par exemple, dans le contexte argentin cette image peut faire référence en même temps à un jeune soldat mort dans les Îles Malouines ou à un militaire d'une dictature qui a réussi à « se faire oublier », à rester « inconnu », dans l'anonymat pour éviter un procès.

Dans ce cas-là, le titre *El soldado desconocido*, le soldat inconnu, a une importance décisive pour arriver à déchiffrer le « message » du tableau. Le manque de référence à une période ou une histoire particulière apporte un certain anachronisme à l'image qui rend sa lecture plus accessible à tout type de spectateur. Avec une application minimale de couleur et de matière, la figure présente un aspect évanescent, très abstrait, envahi par la couleur de fond. Il semble que la figure pourrait disparaître ou, au contraire, apparaître complètement.

Après avoir choisi la photo d'un soldat, la plus adéquate en accord avec l'idée du tableau, j'ai modifié la photo à l'aide d'un logiciel de traitement de l'image, jusqu'à avoir une image assez abstraite pour donner un total anonymat au soldat. Par la suite, j'ai tracé l'image sur la toile pour commencer à peindre. Même si la méthode utilisée est similaire pour tous les tableaux, l'application de la peinture et la forme finale dépendent toujours des résultats escomptés. Dans ce cas-là, l'image a été travaillée avec des couches successives d'acrylique, toujours très minces, qui parfois laissent voir la couleur de la couche antérieure. La ligne jaune qui contourne la figure du soldat est le résultat de cette méthode. Le rectangle jaune à gauche de la figure cache un mot en le laissant presque illisible, avec l'intention d'ajouter un élément dérangeant au tableau, les traces d'un mot qui ne dit plus rien.

Les images de militaires reviennent continuellement. Les gardiens de la sécurité nationale se sont transformés en des assassins de milliers de leurs compatriotes. Ils avaient un pouvoir total et agissaient en toute impunité.



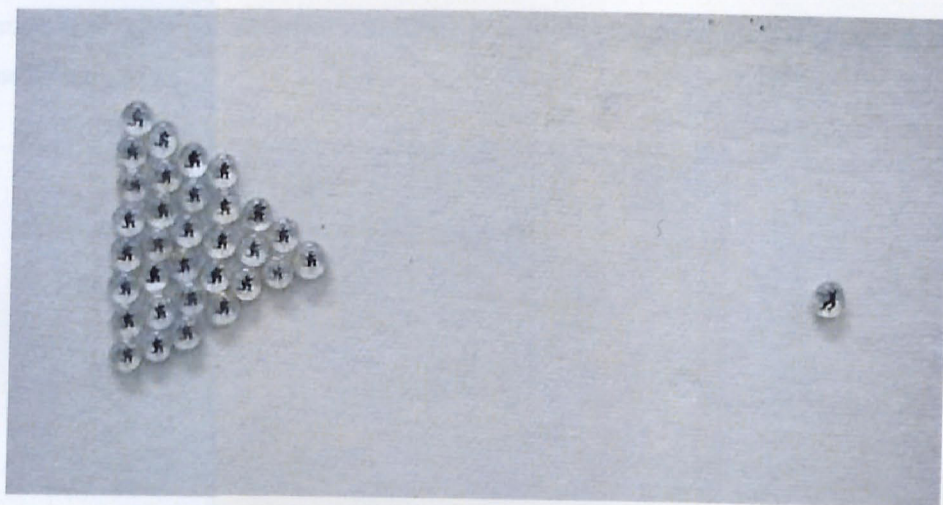


Figure 2. *La bala de salva*

*La bala de salva* (Figure 2), littéralement une balle à blanc, fait référence aux exécutions par arme à feu. L'objectif de cette balle à blanc est de réduire le traumatisme des membres d'un peloton après avoir exécuté une personne, de déculpabiliser les coupables, d'enlever toutes responsabilités. Par cet exemple, on peut trouver d'autres métaphores dans la vie militaire, notamment l'obligation d'obéir à n'importe quel ordre des supérieurs pour justifier ses actes, et les très connus « dommages collatéraux » pour parler des victimes civiles lors d'une guerre. Encore une fois, les militaires sont présents.

Dans cette œuvre, je me sers exclusivement d'images mises derrière les pièces de verre caractéristiques de plusieurs de mes travaux. Une même silhouette de soldat répétée plusieurs fois est utilisée pour former le peloton. Une figure, séparée des autres, se transforme en victime. Comme dans la célèbre photo prise par Robert Capa du soldat républicain blessé à mort pendant la guerre civile espagnole, le temps est « suspendu » au moment précis où la victime est atteinte par les balles.

Comme dans la majorité de mes travaux, cette pièce est faite avec un minimum d'éléments formels : le mur devient le décor, le paysage dans lequel se développe la situation fixée dans



le temps. Il n'existe pas vraiment une limite précise du travail, même s'il occupe un espace infime du mur.



Figure 3. *Je ne te connais pas*

*Je ne te connais pas* (Figure 3) est une petite sculpture qui s'accroche au mur, dans laquelle une figurine de femme est entourée de miroirs, faisant référence à l'identité. Une femme anonyme essaye de découvrir quelque chose sur elle-même, sur son identité, en ayant la seule possibilité ou obligation de se regarder dans un miroir.

Pour arriver à l'élaboration de cette petite sculpture, le polyuréthane a été appliqué après avoir planifié méticuleusement l'emplacement de chacune des pièces. J'ai formé une sorte de boîte avec de petits miroirs, pour ensuite appliquer soigneusement le polyuréthane jusqu'à avoir la forme désirée. Lorsque le matériau est devenu sec, j'ai peint la sculpture et, finalement, j'ai collé la figurine en plastique en face du miroir du fond. La petite dimension de la sculpture oblige les spectateurs à s'approcher pour pouvoir regarder les détails, pour le faire réfléchir sur le corps, le visage et l'identité. Ici commence à apparaître l'idée de l'importance du visage comme porteur d'identité. Cette importance se traduira plus tard dans la peinture de portraits, en accentuant la visibilité du visage au lieu de simplement suggérer,



comme il est évident dans cette sculpture, la recherche de l'identité par un regard sur soi dans un miroir.



Figure 4. *Amnésie*

*Amnésie* (Figure 4) est une peinture sur papier. Pour la première fois depuis les deux dernières années, j'ai renoué avec du travail en grand format (102 x 150 cm). Jusqu'à ce moment-là toutes mes peintures étaient développées dans une grande variété de dimensions, toujours petites ou moyennes. Cette peinture est devenue une œuvre autonome, même si je l'avais simplement commencée pour faire un test du genre que je fais habituellement sur papier. *Amnésie* a été construite avec la répétition d'une même tête d'enfant, une à côté de l'autre, où celle qui se retrouve à droite est totalement couverte d'une couche d'acrylique noir, pour créer un effacement de la tête (du visage et de l'identité), en faisant référence à l'oubli.



L'idée pour cette peinture a surgi après avoir vu un diptyque du peintre Luc Tuymans. Dans le premier tableau, Tuymans avait peint un paysage inscrit dans une forme ovale sur un canevas rectangulaire. Dans le deuxième, aussi sur un canevas rectangulaire, on voyait seulement une forme ovale noire de la même grandeur que l'autre. Cette peinture m'amène continuellement à l'idée de Boltanski, celle d'une deuxième mort à travers l'oubli : « On dit toujours qu'on meurt deux fois : une première fois, puis une deuxième lorsqu'une personne trouve une de tes photographies, mais qui ne sait pas qui tu es ».<sup>12</sup> L'amnésie produit l'oubli, totalement ou partiellement. Et oublier est une façon de tuer les souvenirs, d'effacer la mémoire. Avec ce travail, je commence déjà une étape dans laquelle le visage acquiert une importance cruciale dans ma production.

La peinture de Luc Tuymans a été une référence très importante pour mon travail. Il parle souvent de sa peinture comme étant une « peinture conceptuelle ». La simplicité et la couleur de ses tableaux m'ont toujours intéressé, m'ont encouragé à suivre ma pratique en peinture. La couleur du tableau *El soldado desconocido* (Figure 1) est le résultat d'une certaine répercussion de l'œuvre de Tuymans sur la mienne.

Il existe dans ses peintures une influence importante de la photographie et aussi de la cinématographie. Cette influence est évidente dans les agrandissements des détails, dans les coupes, dans le gros plan. Pour la génération de Tuymans, la télévision a été très importante. Pour lui, comme conséquence des particularités des images télévisées, l'existence devient une sorte d'« édition », de construction. Je découvre un parallèle important dans cette idée avec la mienne quant aux souvenirs. Pour moi, la mémoire fait aussi un type d'édition avec nos souvenirs, notre passé devenant ainsi simplement le résultat de cette « édition ».

Mes premiers tableaux de cette étape ont surtout abordé les thèmes de l'absence, de l'anonymat, du temps, des souvenirs, tous des aspects liés à l'identité et la mémoire. Ces images ont donné progressivement lieu à d'autres. L'avancement dans ma recherche m'a

---

<sup>12</sup> Boltanski Christian. « Entrevue à Christian Boltanski » par María Elena Ramos. In BitBiblioteca. Biblioteca electrónica. Caracas, Venezuela. *Site analítica.com* [En ligne]. <http://www.analitica.com/bitblimer/boltanski.asp> (Page consultée le 21 septembre 2010). Traduction de l'espagnol par Juan Mildemberger.



conduit à mettre mon centre d'intérêt sur les portraits, sur l'importance des visages comme porteurs d'identité.

Indépendamment du type de travail, je cherche toujours à arriver à une certaine séduction visuelle dans mes pièces, afin de les doter d'une certaine beauté, avec la volonté d'attirer le spectateur et le confronter avec des sujets conflictuels, problématiques, de lui permettre une approche vers des sujets qui habituellement ne sont pas très connus ou que les gens évitent. Cette approche devrait produire en eux une réflexion, la possibilité d'imaginer une narration, une histoire, généralement en leur donnant seulement quelques pistes, en évitant de tout dire à travers des images trop explicites, pour éviter précisément le type d'impact qui peut rester à la surface et qui empêche ou rend difficile la réflexion.

Les images reviennent comme une obsession, toujours en traçant des liens entre elles. La présence récurrente d'images de militaires ou d'allusions à eux (avions et armes) va progressivement donner lieu à des travaux dans lesquels mes souvenirs sur les jeux de mon enfance se transforment en prétextes pour l'élaboration d'œuvres. En lien avec cela, Christian Boltanski fait une relation très intéressante entre l'art et les jouets :

J'étais guidé par l'idée que la relation que l'art entretient avec nous est très proche de celle qu'ont les enfants avec les jouets. Ce qui est beau chez l'enfant, c'est qu'il transforme la réalité : tu lui donnes ce briquet et il va s'en servir comme d'un avion! Il y a un lien avec la réalité et, en même temps, il y a une manière de s'en échapper et de raconter une histoire totalement différente.<sup>13</sup>

En accord avec Boltanski, je peux dire que l'enfant et l'artiste, chacun à leur manière, élaborent une métaphore de la réalité. Dans mon cas, ces métaphores sont les résultats des différentes façons de me servir, soit en peinture ou en sculpture, des images qui reviennent toujours comme conséquence du contexte de mon enfance.

---

<sup>13</sup> Christian Boltanski. 2007. Grenier, Catherine. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris : Éditions du Seuil, Collection Fiction & Cie., p. 151-152.



## 4.2 L'IMPORTANCE DES JEUX DE L'ENFANCE

Les avions, les armes, les soldats ont été fortement présents dans mes jeux d'enfant, comme dans les jeux de la majorité des enfants de mon époque. Dans le chapitre *Le Pays des jouets*, Agamben dit :

Ce que le jouet conserve de son modèle sacré ou économique, ce qui survit de lui après son démembrement ou sa miniaturisation, ce n'est rien d'autre que la temporalité humaine dont il était le réceptacle, sa pure essence historique. Le jouet est une matérialisation de l'historicité contenue dans les objets, qu'une manipulation d'un genre particulier lui permet d'extraire.<sup>14</sup>

L'artiste uruguayen Ignacio Iturria aborde aussi un travail intimiste sur la mémoire. Dans ses peintures, il représente des personnages miniaturisés qui habitent des maisons et des meubles, des espaces symboliques importants pour lui quant aux souvenirs et à l'identité.

D'un point de vue formel, même si mes sculptures et mes tableaux sont différents de ceux d'Iturria, l'étude de son œuvre m'a permis d'analyser plusieurs similarités importantes pour développer ma pratique avec des éléments conceptuels similaires. Pierre Restany dit des sculptures de meubles d'Iturria ce qui suit :

Ces objets se présentaient comme des containers d'espaces domestiques, ils délimitaient des territoires intimes, ils figuraient des façades d'immeubles percées de fenêtres ouvertes sur le mystère des intérieurs et d'où émergeaient, quand elles n'étaient pas purement et simplement vides, les silhouettes de locataires anonymes.<sup>15</sup>

Les meubles de mon enfance devenaient les espaces où se déployaient les scénarios de mes jeux : mes avions volaient sur mon lit, mes soldats se cachaient derrière un verre ou une tasse,

<sup>14</sup> Giorgio Agamben. 1989. *Enfance et histoire, Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Mesnil-sur-l'Estrée : Éditions Payot, Critique de la politique Payot, p. 90.

<sup>15</sup> Pierre Restany. 1998. Iturria : L'infime distance entre la banalité d'un terroir et la singularité de son mythe. *Iturria, Ignacio*. Ignacio Iturria en el Museo Nacional de Bellas Artes (Catálogo de exposición). Buenos Aires, Argentina, p.128.



sur la table de la salle à manger. C'est pour cette raison que je suis revenu sur l'œuvre d'Iturria dans le but d'analyser les similitudes avec mon sujet de recherche.

Dans « *La bala de salva* » (Figure 2), les petites silhouettes peuvent faire référence en même temps à une réalité (les vrais soldats d'un peloton et la victime) ou à un jeu d'enfant (la représentation des soldats de plastique). Dans l'imaginaire d'un enfant, un petit soldat de plastique tue réellement ses ennemis. Il existe une certaine dissociation entre la fiction et la réalité, le jeu étant une métaphore de la réalité.

Mon regard adulte et mes réflexions sur mes jeux d'enfant ont déclenché la possibilité d'utiliser des jouets ou de faire référence à eux dans un travail sculptural. La seule idée d'avoir considéré que ces jeux ont été de quelque manière « contaminés » — des soldats devenus des assassins, par exemple — par la découverte des atrocités cachées en Argentine m'a permis de revenir sur ces métaphores de la réalité (jeux d'enfance) pour en produire d'autres avec la création artistique.

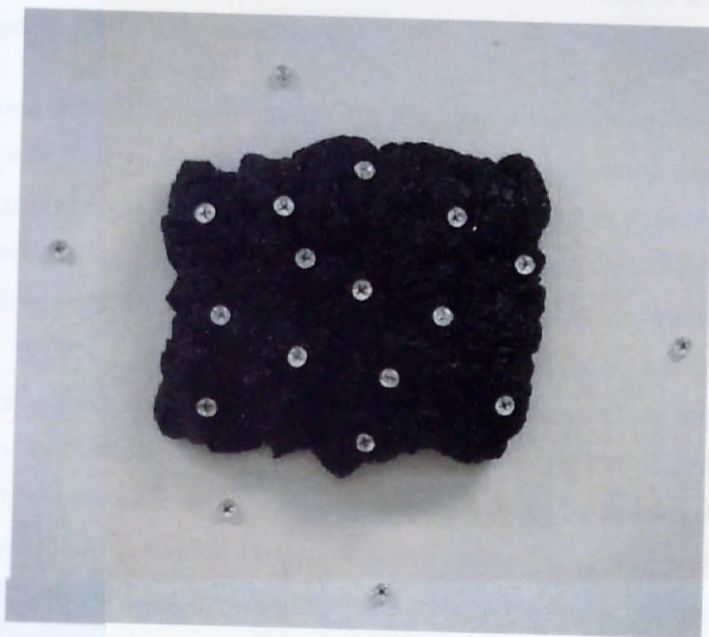


Figure 5. *L'obscurité de la mer*



*L'obscurité de la mer* (Figure 5) est faite avec une structure de polyuréthane peinte en noir et accrochée au mur, avec plusieurs figures représentant des avions qui restent à l'arrière des pièces de verre. Ces pièces sont collées sur le polyuréthane et aussi directement sur le mur.

Dans ce travail en particulier, tant le titre que la couleur font référence à une forme d'exécution des prisonniers par les militaires argentins. Pendant la dictature, un nombre considérable de personnes ont été jetées vivantes à la mer pour les faire « disparaître », dans les tristement célèbres *vuelos de la muerte*, les vols de la mort. Ici, les avions qui m'ont tant fasciné pendant toute mon enfance sont devenus des machines de mort. Encore une fois, mes jeux d'enfant sont d'une certaine façon contaminés. Les petites silhouettes des avions ont une apparence fragile, innocente, comme les avions jouets. Mais cette œuvre parle de la mort, d'une façon systématique de tuer avec une cruauté inimaginable. Le noir de la portion de la mer représentée par le polyuréthane est métaphoriquement une espèce de trou noir où la mer est devenue obscure, un endroit pour y mourir. Les avions collés directement sur le mur offrent la possibilité de penser que l'œuvre n'a pas de limites précises. Cette idée de continuité est récurrente dans mes travaux et me permet de relier différentes œuvres entre elles, en arrivant parfois à l'élaboration d'installations comme résultat d'un ensemble de différents travaux originellement autonomes.

On retrouve aussi cette caractéristique de l'œuvre dans l'installation *Archipel* (Figure 6). L'idée sous-jacente dans ce travail est l'individualisme, chacun comme une île. Dans cette pièce en particulier on peut parler plus d'une idée que d'une image récurrente, même si les figurines représentant des personnes sont également présentes dans d'autres travaux. La dictature argentine, à travers l'imposition de la peur et la propagande, a réussi à détruire la solidarité dans plusieurs secteurs de la population. Cela a des conséquences encore aujourd'hui : les gens peuvent éviter d'être solidaires par crainte de représailles. Mon installation est née de ce type de situation. Dans l'œuvre, il n'y a pas de références précises sur l'identité. Sur chaque pièce de polyuréthane peint, il y a une figure humaine debout, de la même couleur que toutes les autres. On peut seulement identifier si la figure est féminine ou masculine, avec quelques caractéristiques données par les vêtements (un homme d'affaires, une jeune femme, une personne âgée, etc.). Chacun de ces personnages anonymes occupe une petite place et reste isolé des autres.





Figure 6. *Archipel*



Figure 7. *Archipel* (détail)



Figure 8. *Los nacimientos*

*Los nacimientos* (Figure 8), les naissances, est une petite sculpture accrochée au mur, représentant une cave qui contient plusieurs pièces en verre avec des figurines de fœtus. La



couleur de la peinture métallisée de l'intérieur, où sont collés les fœtus, donne à cette sculpture une atmosphère froide, artificielle, en faisant un fort contraste avec la joie habituellement associée à la naissance des enfants. Ces enfants vont naître sans parents, seuls. Encore une fois, l'histoire argentine est présente et importante dans la réalisation de cette œuvre. Mais, il n'existe pas, ni dans la forme ni dans le titre, de références concrètes à l'Argentine. Ici encore, la pièce permet une multiplicité d'interprétations, de lectures, de questions.

Les travaux analysés dans cette section sont proches des jeux d'enfance, surtout par la miniaturisation des éléments présents dans les œuvres. Toutes les pièces en verre et les figurines sont représentées à une échelle très petite, voire minuscule, où je me sers du même type d'images (avions et soldats) qui me font rappeler mes propres jeux. Il existe dans ces œuvres une confluence de plusieurs éléments. Les souvenirs de mes jeux ont déclenché la possibilité de produire une série de travaux en représentant ou en suggérant des situations réelles du passé argentin. Simultanément, ces travaux ont l'apparence de jeux enfantins fixés dans le temps. Mais, paradoxalement, la réalité représentée par ces œuvres est très loin de l'imaginaire enfantin.

#### 4.3 LES SILHOUETTES, LES CORPS

Les thèmes abordés dans ma recherche ont fait que la référence à Christian Boltanski s'est imposée de façon particulièrement soutenue. Des sujets comme l'enfance, la mort, la perte d'identité, la quotidienneté sont tous dans ses œuvres. Revoir son travail pour trouver des liens avec ce que j'étais en train de développer a toujours été enrichissant. Ses travaux avec la lumière et les ombres parlent de la vie et de la mort. L'ombre pour Boltanski représente littéralement la mort. Une ombre a aussi la forme d'une silhouette. Les silhouettes de corps font référence à une dichotomie présence/absence. Une silhouette peut être une ombre, une présence cachée. La présence de quelqu'un peut être révélée par son ombre. Une silhouette peut aussi faire référence à une absence, à la trace de quelqu'un.



Kara Walker, une artiste afro-américaine très connue, travaille aussi avec les silhouettes. Elle entame un discours sur l'esclavage en se servant des silhouettes noires découpées qui sont collées directement sur le mur. Walker produit des installations qui occupent généralement de grandes surfaces, avec une juxtaposition précise des figures qui donne comme résultat l'élaboration d'un récit, la construction d'une histoire.

Monika Seidl affirme, quant à elle, qu'avec les œuvres de Kara Walker, artiste afro-américaine dont les travaux semblent être une collection de stéréotypes juxtaposés, le discours sur l'esclavage prend un sens supplémentaire. Walker ne fait pas de représentation victimaire, mais une mise en scène de l'horreur sans véritable retranscription, mais plutôt une réinterprétation de l'histoire. M. Seidl s'est intéressée à ses panoramas géants, longs de plusieurs mètres, histoires tragiques mises en scène à travers des collages monochromes noirs, dont seules les silhouettes découpées permettent de saisir le contenu; ce sont des œuvres de transition qui oscillent entre ici et ailleurs et questionnent fondamentalement la dichotomie pouvant exister entre blanc et noir, positif et négatif, à l'instar des négatifs photographiques.<sup>16</sup>

L'efficacité de ses œuvres est basée justement dans la simplicité formelle, dans le contraste noir et blanc, et surtout dans la charge symbolique des figures choisies.

Dans mon cas, en peignant des silhouettes, je suggère la mort, surtout la « disparition » (en tenant compte de l'usage habituel de ce mot pour parler des morts assassinés pendant la dictature argentine).

<sup>16</sup> Eliane Elmaleh, *Uses and Counter-uses of Stereotypes among African Americans*. In *La Revue LISA/ LISA e-journal*, Vol. VII n°1 / 2009. [En ligne]. <http://lisa.revues.org/780> (Page consultée le 10 septembre 2010)





Figure 9. *L'anonymat*

*L'anonymat* (Figure 9) est un tableau de moyen format avec une figure, une silhouette qui marche vers le spectateur. Sur la toile, il y a seulement une silhouette et quelques éléments qui distraient, dérangent comme le font les cercles qui « flottent » en entourant la figure, des trous noirs qui suggèrent des questions par leur simple présence. La couleur des vêtements contraste avec la silhouette noire. L'insistance dans l'application de plusieurs couches de peinture confère au tableau une mince texture uniforme. La figure aplatie se découpe du fond surtout par le contraste donné par la couleur.

Cette marche de la figure vers le spectateur devient la métaphore de quelqu'un qui revient, précisément pour aborder la dichotomie présence/absence. Son emplacement, au centre du tableau, fait que la figure anonyme oblige les spectateurs à la regarder. Ainsi, l'absence devient-elle présence. En tenant compte qu'elle n'a pas une identité précise, en plus d'être une personne « disparue », cette silhouette a potentiellement plusieurs identités. Il n'existe pas de pistes sur le contexte précis qui a motivé cette peinture.



Les silhouettes effacent les différences et conséquemment l'identité. Elles laissent seulement la référence d'un corps humain, ainsi, une multiplicité d'interprétations possibles. Cela peut nous faire penser que chacun de nous est ou pourrait être de quelque façon, sujet d'un tableau. Il est paradoxal qu'une silhouette permette l'anonymat tout en laissant au spectateur la possibilité de s'identifier à celle-ci, devenant ainsi le protagoniste du tableau.

Parallèlement aux silhouettes, j'ai produit des tableaux dans lesquels la figure humaine apparaît d'une manière plus identifiable. On peut déjà apprécier cela d'un point de vue formel dans *El soldado desconocido* (Figure 1). Dans ce type de tableau, les corps et les visages ont un minimum de détails qui produisent un déplacement de l'idée d'une identité collective à une identité individuelle. Dans *Discurso sobre la infancia* (Figure 10) ou dans *La espera* (Figure 11), deux tableaux de petit format, le minimum de détails laisse voir qu'il est question d'une personne en particulier, d'un enfant et d'une femme qui, même s'ils sont anonymes, ont un visage qui leur donne une particularité différente de celle des silhouettes noires.



Figure 10. *Discurso sobre la infancia*



Figure 11. *La espera*



Dans les trois peintures précédemment nommées, le traitement pictural est similaire. Des couches minces successives de peinture ont été appliquées, toujours en laissant visible la partie, à peine une ligne, d'une couche antérieure qui devient le contour de la figure, envahie par la couleur de fond du tableau.

Dans mon travail, la présence du corps et de la figure humaine devient incontournable pour aborder les thèmes essentiels de ma recherche. Les premiers tableaux de silhouettes ont fait progressivement place à la présence du corps de diverses façons, soit dans l'ajout de détails dans la peinture, soit par sa représentation avec figurines dans les sculptures et les installations tridimensionnelles.

C'est dans le corps qu'habite l'identité, et c'est avec le corps que nous vivons nos expériences quotidiennes, nos relations avec les autres. Les sujets traités dans ma recherche exigent cette relation avec l'autre, le spectateur, en essayant de l'interpeller, de le faire réfléchir à travers le travail artistique. Cette insistance de la présence et de la représentation du corps pendant ma recherche m'a amené progressivement au portrait, à me rendre compte de l'importance du visage comme porteur d'identité.

#### 4.4 L'IDENTITÉ : LES PORTRAITS, LES PRÉNOMS

Un portrait aborde toujours une identité précise. Le visage, c'est l'image de l'identité, chacun de nous étant reconnu par son visage.

Il y a déjà plusieurs années, j'avais produit une série de tableaux dans lesquels les seuls motifs présents étaient des prénoms peints à la main. Chaque tableau portait seulement un prénom et le titre en était *Portrait de...*, où j'ajoutais le prénom, à exception de celui qui portait le mien, que j'ai intitulé *Autoportrait*. L'idée de cette série était de recréer un visage dans l'imaginaire de chaque spectateur. En lisant un prénom, le spectateur imaginait le visage d'une personne qu'il connaissait. Jusqu'à ma recherche actuelle, ces travaux ont été les seuls que j'ai liés aux visages et aux prénoms, comme des éléments décisifs pour réfléchir sur l'identité.



Pendant la présente recherche, dans mes premières peintures de portraits, les visages ont été parfois effacés, les corps devenant ainsi anonymes. La « narration » soutenait ces peintures en partant de l'absence et du manque d'identité. Une référence à l'œuvre de Luc Tuymans s'établit ici, plusieurs de ses travaux abordant la notion d'indifférence et d'isolement. Dans certaines peintures, Tuymans efface ou cache expressément l'identité du protagoniste de ses tableaux. Parfois, le visage n'est pas représenté ou un masque le cache; parfois, c'est la lumière qui ne permet pas de distinguer les détails du visage peint. Quelques-unes de ces peintures représentent seulement un torse, sans tête, sans aucun indice sur l'identité, accentuant l'anonymat.



Figure 12. *Visage*

La peinture *Visage* (Figure 12), un petit tableau rectangulaire, représente le torse et la tête d'une fillette qui apparaît dans une sorte de fenêtre ou de photo, encadrée par des bandes rouges en bas et en haut du tableau. Le titre fait référence précisément à la partie manquante



de la peinture. Il n'y a pas de visage. Il a été effacé ou n'a jamais été peint. Il nous reste seulement quelques traces pour savoir que la figure représentée est celle d'une fillette. Mais rien de plus. Les sphères qui paraissent flotter sur la figure sont des éléments que j'utilise souvent comme un motif de distraction pour déranger le regard, pour ajouter un élément énigmatique en faisant attention en même temps que ces éléments m'aident à trouver un équilibre dans la composition du tableau.

Pour les portraits, l'effacement de l'identité d'une personne en utilisant l'application de couches successives de peinture est une façon de créer une autre identité, une nouvelle identité totalement fictionnelle. Ce type de manipulation de l'image pour créer une identité fictive peut être d'une certaine manière renversée par le titre (parfois un prénom) avec lequel certains spectateurs peuvent s'identifier. Une lecture plus générale de cette peinture peut faire référence à une identité en formation, à des questionnements sur nous-mêmes, sur qui nous sommes et, principalement, à l'importance du visage comme porteur d'identité.

Ce tableau évoque le vol, par des militaires, de l'identité d'enfants nés en captivité et donnés en adoption, sans que les familles des victimes de la dictature argentine n'en aient connaissance à ce moment. Dans certains cas, on connaissait le sexe de l'enfant par les témoignages des survivants, permettant ainsi de retrouver ces enfants après plusieurs années de recherche. Les familles cherchaient un garçon ou une fillette sans visage.

Comme dans le cas des tableaux représentant des corps et des figures humaines, mes peintures de portraits ont donné progressivement plus de place au sens du détail dans le rendu des visages. Cela s'est parfois accompagné d'un agrandissement du format. Je planifie toujours soigneusement les formes ou les motifs en fonction des dimensions des tableaux, petits, moyens ou grands. Ce n'est pas l'agrandissement en lui-même qui importe, mais bien l'adéquation de l'échelle avec l'effet recherché.

Dans mes dernières peintures de portraits, le blanc, le noir et toute la gamme de gris sont les couleurs prépondérantes. Habituellement, j'ajoute quelques accents de couleurs, quelques taches, simplement pour briser partiellement la monochromie.



Pour revenir à Tuymans, un autre aspect qui relie ma pratique à la sienne est la violence, toujours présente dans sa production. Mais cette violence, comme c'est aussi le cas dans mes travaux, n'est pas explicite. C'est un type de violence qui reste en suspens, plus suggéré que représenté, comme dans mon tableau *Lost* (Figure 13).



Figure 13. *Lost*

Dans ce tableau, l'emplacement des figures d'enfant a pour but de déclencher une histoire. Mais, la peinture n'affirme rien, ne prétend pas trouver ou donner une certitude. Elle suggère surtout. J'accentue ces aspects évocateurs en laissant une ouverture des interprétations aux spectateurs, en lui donnant seulement quelques pistes : à travers l'image même et en ajoutant un texte comme élément plastique et signifiant à la surface du tableau.



Ici, encore une fois, les visages ne sont pas visibles. Les enfants deviennent anonymes. Une couche d'acrylique rouge couvre tout le tableau. Les différentes taches, les sphères, dérangent, empêchent une lecture claire ou propre de la scène. Le titre et la solitude des deux enfants devant la mer confèrent au tableau la présence de la peur, de l'isolement. Un type de violence ou de malaise est présent dans le tableau en raison du titre (écrit et partiellement caché sur la surface du tableau).

Dans Tuymans, la violence devient parfois évidente par un titre comme *Child abuse*, tableau créé en 1989, dans lequel l'image ne donne presque aucune piste sur le sujet du tableau. Dans *Gas chamber* (1986), l'image est plus lisible, mais encore une fois le titre devient évocateur : la pièce représentée est en réalité un endroit qui contient horreur et mort. Par moment, la violence est suggérée par des images énigmatiques des tableaux et pourrait se traduire, selon le cas, en peur, en horreur, en quelque chose de sinistre. Tuymans dit sur la présence de la violence de son travail : « Anything banal can be transformed into horror. Violence is the only structure underlying my work. It's both physical and detached at the same time. »<sup>17</sup>

Une histoire familiale m'a aussi donné beaucoup d'indices sur l'importance du visage et du nom pour l'identité. Lorsque j'étais petit, j'allais parfois au cimetière avec mes parents, surtout pour visiter la tombe d'un oncle que je n'ai pas connu, mort avant ma naissance. La photo de lui sur la tombe s'effaçait avec le temps. Pour moi, c'était la seule photo qui existait de lui, et j'étais en train de perdre le visage de mon oncle. J'avais un oncle sans visage.

Rappelons la réflexion de Boltanski, cité plus haut, qui dit qu'on meurt deux fois. La deuxième mort se produit, selon lui, quand nous ne sommes pas reconnus sur des photos, lorsqu'il n'existe plus aucune personne capable de nous reconnaître<sup>18</sup>. Pendant plusieurs années, je n'ai conservé que le prénom de mon oncle (Julián). C'est de cette façon que le prénom s'est transformé aussi en un autre élément clé relié à l'identité.

Les prénoms et les visages sont les éléments nous permettent d'être reconnus par les autres, de nous différencier. C'est avec des photos du visage et avec un prénom qu'une personne

<sup>17</sup> Luc Tuymans. 2003, *Luc Tuymans*. London – New York : Phaidon, Contemporary Artists. second edition, revised and expanded 2003, reprinted 2007, p. 20.

<sup>18</sup> Christian Boltanski. Voir page 28.



disparue, dans n'importe quelle circonstance, est recherchée. Au cours de ma recherche, je me suis rappelé ces visites au cimetière. La mémoire n'a pas de limites précises et cela m'a amené à ce type de souvenirs plus intimes, éloigné du contexte du pays, mais extrêmement important dans mon histoire personnelle et conséquemment dans le développement de mon travail artistique.

Dans quelques peintures, comme dans *Maria* (Figure 14), le prénom est le titre du tableau, et il est peint sur sa surface. En regardant le prénom relié à un visage, le spectateur peut amorcer un processus d'identification, il peut reconnaître une femme avec ce prénom. Dans ce type de tableaux, je me sers toujours de prénoms très usuels, précisément pour faciliter l'identification ou l'association du spectateur avec le visage peint, ou la possibilité de lui suggérer une narration, une histoire.



Figure 14. *Maria*

Après la réalisation de la peinture *Annésie* (Figure 4), le petit format intimiste des premiers travaux (influence de Tuymans et de Bianchedi) a laissé place aux peintures plus grandes. Il



existe un développement chronologique dans mes tableaux, donné par l'addition des détails dans les images. Comme je l'ai dit auparavant, au fur et à mesure que je développais mon travail d'atelier, l'importance des détails était accompagnée d'un agrandissement du format. Il faut souligner que cet agrandissement était le résultat naturel de l'avancement du travail et non pas seulement de la recherche d'un impact à travers la grandeur de l'image.

Dans la dernière étape de cette recherche, le portrait s'est transformé et est devenu le motif le plus important de ma production picturale. Les visages ont commencé à occuper plus de place sur la surface du tableau, jusqu'à l'occuper complètement.



Figure 15. *Contraseña*





Figure 16. *Películas tristes*

Ces deux tableaux, *Contraseña* et *Películas tristes* (Figures 15 et 16 respectivement), sont encore de dimensions moyennes, mais déjà plus grandes que les portraits antérieurs. Dans le premier, avec le visage d'un soldat, le titre en espagnol fait référence aux « mots de passe » utilisés pendant la guerre pour identifier les soldats ennemis. La guerre des Malouines a eu une histoire particulière à ce sujet. Parce que des soldats anglais, parlant un espagnol sans accent, voulaient s'infiltrer parmi les Argentins, les jeunes soldats ont utilisé les « mots de passe » d'une façon très ingénieuse. Par exemple, ils demandaient la couleur du chandail des équipes de soccer argentin, très peu connus en dehors du pays, afin de s'assurer que les soldats qui arrivaient sur le territoire n'étaient pas des Anglais.

Le titre de la deuxième peinture, en français *Des films tristes*, est plus général. Après le retour de la démocratie en Argentine, une grande quantité de films ont abordé la période de la dictature de différentes manières. Un de ces films, *La historia oficial* (1985), réalisé par Luis Puenzo, a été le premier film argentin ayant gagné un Oscar dans la catégorie Meilleur film



étranger. Il y est précisément question de l'appropriation de l'enfant de personnes disparues par un couple dont la femme ne connaissait pas l'histoire de sa fille adoptive.

De toute façon, n'importe qui peut se reconnaître dans le sujet qu'aborde ce tableau. Il n'existe aucune référence évidente à l'histoire argentine. La femme peinte peut être la protagoniste d'un film ou un de ses spectateurs. Cette ouverture aux multiples interprétations devient importante pour ne pas limiter les possibles lectures de mes œuvres. Ce type de peintures devient plus suggestif que narratif. Ces peintures suggèrent des histoires aux spectateurs, à travers l'image même, parfois avec l'aide du titre. « Si l'œuvre avait un autre titre, elle serait perçue différemment »<sup>19</sup>, dit Marlene Dumas. C'est toujours le spectateur qui complète l'histoire. Il n'y a rien de définitif dans ces tableaux, le sens est ouvert.

Je trouve d'ailleurs intéressantes certaines similarités entre l'histoire et le parcours de Marlene Dumas et les miens. Dumas est Sud-Africaine, mais habite les Pays-Bas. Elle aborde des thèmes reliés à l'apartheid. Cette distance physique et temporelle des sujets traités est pareille à celle qui me sépare de l'Argentine, où je trouve l'origine de ma recherche.

#### 4.5 L'IMPORTANCE DES TITRES

Mon travail avec les portraits a accentué ma conviction de l'importance des titres dans les œuvres. Les titres ne déterminent pas définitivement la manière dont on regarde une peinture, mais ils donnent des pistes. À l'exception de quelques-uns en anglais ou en français, la majorité des titres de mes œuvres sont en espagnol. Certains, donnés dans ma langue maternelle, sont parfois impossibles à traduire dans une autre langue puisque le sens ne serait pas exactement le même. La langue étant toujours reliée à l'identité, dans mon cas, un titre en espagnol oriente le regard en donnant une référence à une époque ou à un endroit déterminé, comme dans *La bala de salva* (Figure 2) et *Tango* (Figure 18). Mon choix du français pour nommer un tableau ou une sculpture évoque plutôt mon présent, ma vie quotidienne, et en

<sup>19</sup> Marlene Dumas. 2006. *Marlene Dumas*. Paris, Phaidon, Contemporary Artists, p.16.



même temps donne à mon travail une certaine ambiguïté qui fait oublier ou dissimule l'origine ou le point de départ de la période de ma production.



Figure 17. *Le silence*



Figure 18. *Tango*



Il en va ainsi de certains portraits, comme *Le silence* et *Tango*, qui appartiennent à une série de plusieurs tableaux avec des caractéristiques similaires : frontalité des visages, monochromie, anonymat du protagoniste.

Ce titre, *Le silence* offre plusieurs lectures : le silence pour se protéger, le silence pour protéger un autre, le silence parce qu'on est incapable de parler de quelque chose. Il existe sur la surface de ce tableau quelques lignes qui ont la forme de blessures ou de cicatrices. Mais, paradoxalement, c'est le tableau qui porte ces marques. Sur le visage apparaissent seulement quelques petites taches rouges qui font référence au sang. La relation entre le visage d'une femme, les taches de sang et le titre *Le silence* a une multiplicité d'interprétations.

*Tango* est plus explicite en raison du titre qui fait clairement référence à l'Argentine. Le tango est la musique de la nostalgie. La séduction, la beauté, la nostalgie sont tous des éléments présents dans cette musique, typique de Buenos Aires. La nostalgie est le produit d'une distance, physique ou temporelle. Et le tango, naturellement, parle aussi de la distance. La musique du tango a un très important pouvoir évocateur qui fait que, en l'écouter, les Argentins se souviennent toujours de leur pays. La mémoire est activée par le tango, par la musique. Mais, on pourrait dire que seul le mot « tango », sans musique, a un effet évocateur.

Les portraits analysés précédemment auraient eu différentes possibilités d'interprétation sans la présence d'un titre précis. Encore une fois, ces exemples me permettent de souligner que donner un titre à une œuvre offre toujours des pistes pour sa lecture, afin d'obtenir une approche plus précise pour ceux qui regarderont le travail fini.

#### 4.6 L'INSTALLATION ET LA PRÉSENTATION DES ŒUVRES

J'ai toujours considéré chacun de mes travaux comme une partie d'un tout, en changement permanent. La quantité et la diversité des pièces que je produis me permettent d'adapter la présentation de mes œuvres aux différents espaces d'exposition.

Il existe toujours quelques caractéristiques formelles dans mes travaux qui permettent la cohabitation de la peinture et de la sculpture dans un même espace. Par exemple, le même



type de silhouettes peintes dans les tableaux peut aussi apparaître dans les petites pièces en verre dont je me sers pour mes sculptures et mes travaux directement collés sur le mur. L'opacité et les mêmes couleurs de la peinture acrylique d'un tableau sont aussi présents dans quelques-unes de mes sculptures et de mes objets en polyuréthane. Les figures peintes ont parfois une présence similaire à celle des figurines ou des soldats jouets dans mes travaux tridimensionnels. La cohérence formelle dans l'ensemble de mes pièces est aussi le résultat naturel de mon rythme de travail habituel. À l'atelier, je m'engage généralement dans la réalisation simultanée de plusieurs travaux et cela me permet d'établir constamment des relations entre eux et d'arriver ainsi à constituer un corpus d'œuvres d'une plus grande cohérence.

Même si chaque pièce est formellement autonome, j'ai subordonné cette autonomie à l'avantage d'une installation qui occupe tout l'espace disponible de la salle d'exposition pour cette présentation de fin de maîtrise. Ce choix permet un enchaînement formel et conceptuel des œuvres, tout en offrant la possibilité d'observer la coexistence entre mes peintures et mes travaux tridimensionnels, en affirmant encore plus mon idée que chaque pièce fait partie d'un ensemble plus large.

L'écrivain argentin Borges disait qu'on prend la décision de publier un livre pour arrêter de le corriger, en faisant allusion à la possibilité de corriger un texte indéfiniment. Dans mon cas, donner forme à cette installation est une façon d'arrêter la production picturale et sculpturale pour passer à une autre forme de création, la présentation de ce qui a été produit. La présentation d'œuvres exige aussi un important travail de création. Concevoir une bonne installation exige de compter non pas seulement sur un corpus d'œuvres cohérent, mais aussi sur le fait que chaque pièce soit placée par rapport aux autres pour que chacune en bénéficie.

D'un point de vue conceptuel, mon propos est de déclencher des questionnements chez le spectateur, sur sa propre identité, sa mémoire, ses souvenirs, mais aussi sur les diverses problématiques présentes dans ma recherche. Mon installation propose entre autres des allusions à l'enfance, à la violence, à la mort. Présenter aux spectateurs un travail fortement ancré dans les axes de mon autobiographie et quelques aspects de son contexte me permet d'exprimer pour la première fois mes idées sur ce qui s'est passé en Argentine dans les



années soixante-dix, et ce, à travers d'une production artistique, même s'il n'existe pas dans la majorité de mes travaux de références explicites au contexte argentin. J'ai atténué consciemment ces références pour permettre différentes lectures et interprétations, en raison de l'universalité des thèmes abordés.



## CONCLUSION

Un travail sur l'identité prenant sa source dans l'autobiographie a toujours une partie affective ou émotive importante. On travaille sur sa propre vie avec tout qui est présent dans ce contexte. Mon travail reste cependant plus proche d'une recherche rationnelle. En effet, mes préoccupations ont plutôt été de l'ordre de la compréhension et j'ai tenté de saisir comment certains événements passés forment une partie de nos vies et comment leurs conséquences nous affectent. La tragédie de la dictature argentine a marqué ma vie, et l'empreinte de la dictature est toujours présente.

Pour la philosophe espagnole María Zambrano, la recherche d'une chose perdue est l'origine de la mémoire. Au début de ce parcours, l'enchaînement de plusieurs idées et questionnements reliés à certains événements a fait que je me suis interrogé sur ma vie en Argentine, surtout pendant la période de mon enfance. Alors, la mémoire et les circonstances dans lesquelles j'ai grandi sont devenues des sources d'informations cruciales pour ma démarche.

Marlene Dumas dit « [qu']on apprivoise ou on exorcise ses peurs en créant. »<sup>20</sup> D'une certaine façon, objectivement, mon approche pratique et conceptuelle à cette problématique m'a permis précisément d'« exorciser » quelques aspects de cette époque que parfois on évite d'aborder. En même temps, confronter des événements du passé nous permet de diminuer leur influence sur nos vies quotidiennes. Les détails des souvenirs deviennent anecdotiques, il n'existe rien à dire ou décrire sur eux, à part quelques épisodes ponctuels qui se sont transformés dans les traces plus visibles d'une tragédie comme celle de la dictature argentine.

Aborder cette problématique à travers la création artistique et l'écriture de ce texte m'a permis d'éviter un regard nostalgique, improductif de mon passé. J'ai plutôt tenté d'analyser

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 24



comment l'identité est toujours en train de se former. Nous sommes le résultat de tout ce que nous avons vécu jusqu'à présent.

Le déplacement du point de vue de ma recherche — un projet sur le texte et l'image vers celui de la mémoire et l'identité — s'est traduit par une nouvelle façon d'aborder le travail d'atelier. En effet, c'est la première fois que j'ai abordé sérieusement un travail sculptural et des objets tridimensionnels. Ces travaux ont été un complément idéal aux tableaux pour aborder le sujet de ma recherche avec une matérialité différente, en faisant référence plus explicitement aux jeux enfantins. De la même façon, ce fut la première fois, en presque vingt ans d'expérience comme artiste visuel, que la photographie est devenue un élément essentiel à l'élaboration de mes tableaux. Chacune de mes peintures est le résultat du choix d'une image préexistante pour ensuite la projeter puis la tracer sur une toile. D'un point de vue subjectif, cet aspect prend une importance particulière quant aux photos choisies, photos de réelles victimes de la dictature argentine.

Mon installation, comme ce texte d'accompagnement, est le résultat d'une exploration en profondeur du passé, de la mémoire et d'un entrecroisement entre ce passé et mes expériences postérieures au contexte argentin. Ma vie au Canada m'a facilité la tâche, en ce sens qu'elle m'a permis une approche plus objective devant les thématiques traitées.

Ce parcours m'a également autorisé à aborder des thèmes difficiles, parfois même tabous. Certains niveaux de la société argentine évitent d'aborder son passé, avec la volonté de l'oublier. D'après moi, c'est précisément le contraire qu'il faut faire. En effet, afin de résoudre plusieurs problèmes actuels en Argentine, il faut favoriser une réconciliation avec le passé.

Ce travail est la finalisation de deux ans de recherche. En même temps, je le prends comme un nouveau point de départ pour la continuation de ma pratique artistique, avec tout l'enrichissement méthodologique, pratique et conceptuel que ce projet m'a offert.



## BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio. 1989. *Enfance et histoire, Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Critique de la politique Payot. Mesnil-sur-l'Estrée : Éditions Payot.
- Agamben, Giorgio. 1998. *Image et mémoire*. France : Éditions Hoëbeke, Arts & Esthétique.
- Auster, Paul. 1993. *Le Carnet rouge suivi de L'Art de la faim*. Babel. Titre original: The red notebook, The art of hunger. Paris: Sun & Moon Press.
- Bianchedi, Remo. 2003. *Kristallnacht, un rostro, un nombre* [Kristallnacht, un visage, un nom]. Buenos Aires: EK Producción y Cultura, Argentina.
- Bernárdez Sanchís, Carmen. 1999. *Joseph Beuys*. Madrid: Editorial Nerea, S.A., España.
- Beuys, Joseph. 1989. *Joseph Beuys, Conversation avec Eddy Devolder*. Évreux, France : Éditions Tandem.
- Beuys, Joseph. 1988. *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*. Textes et entretiens choisis par Max Reithmann. Paris : L'Arche.
- Boltanski Christian. *Entrevue à Christian Boltanski, par María Elena Ramos*. [En ligne]. In BitBiblioteca. Biblioteca electrónica. Site *analítica.com* Caracas, Venezuela: 1998. <http://www.analitica.com/bitblo/mer/boltanski.asp>
- Boltanski, Christian. Grenier, Catherine. 2007. *La vie possible de Christian Boltanski*. Paris. Collection Fiction & Cie. Éditions du Seuil.
- Bonacossa, Ilaria. 2007. *Marlene Dumas*. Hypercontemporain. Vérone, Italie : Éditions Hazan.
- Bourgeois, Louise. 2004. *Louise Bourgeois*. Première édition française. Paris : Phaidon.
- Dumas, Marlene. 2006. *Marlene Dumas*. Contemporary Artists, première édition anglaise 1999, première édition française 2006. Paris : Phaidon.
- Dumas, Marlene. 2008. *Measuring your own grave*. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles: Distributed art publishers, inc. United States.
- Elmaleh, Eliane. *Uses and Counter-uses of Stereotypes among African Americans*. [En ligne]. In *La Revue LISA/ LISA e-journal*. Vol. VII n°1. 2009. <http://lisa.revues.org/780>



- Gelman, Juan. 1994. *Antología poética* [Anthologie poétique]. Edición de Jorge Fondebrider, Colección Austral, Biblioteca de Literatura Hispanoamericana. Buenos Aires: Espasa Calpe, Argentina.
- Harlan, Volker. 1992. *Qu'est-ce que l'art?* [entretien de] Joseph Beuys [et] Volker Harlan; texte français Laurent Cassagnau, Paris : L'Arche.
- Gumpert, Lynn. 1992. *Christian Boltanski*. La Création contemporaine. Paris : Flammarion.
- Iturria, Ignacio. 1998. *Ignacio Iturria en el Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo de exposición* [Ignacio Iturria au Musée National de Beaux Arts. Catalogue d'exposition]: Buenos Aires, Argentina.
- Juarroz, Roberto. 1980. *Poesía y creación, diálogos con Guillermo Boido* [Poésie et création, des dialogues avec Guillermo Boido]. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, Argentina.
- Kuitca, Guillermo. *Obras 1982-1998, Conversaciones con Graciela Speranza* [Oeuvres 1982-1998, Des conversations avec Graciela Speranza]. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, Colombia.
- Mujica, Hugo. 1997. *Flecha en la niebla* [Une flèche dans le brouillard]. Primera edición: 1997, Segunda edición: 1998. Madrid: Editorial Trotta, S.A., España.
- Neo Rauch. 2006. *Catalogue d'exposition* (Montréal, Musée d'art contemporain, 14 septembre 2006 - 7 janvier 2007).
- Semin, Didier. 1988. *Boltanski*. Paris : Art Press.
- Tactiques insolites, Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. 2004. Sous la direction de Diane Laurier et Pierre Gosselin. Montréal : Guérin Universitaire.
- Tuymans, Luc. 2003. *Luc Tuymans*. Contemporary Artists. Second edition, revised and expanded 2003, reprinted 2007. London – NewYork: Phaidon,
- Verspohl, Franz-Joachim. 1989. *Beuys, das Kapital Raum, 1970-1977: stratégie pour réactiver les sens*. Paris, Éditions Adam Biro.
- Viñar, Maren y Marcelo. 1993. *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir* [Des fractures de mémoire. Des chroniques pour une mémoire à venir]. Montevideo: Ediciones Trilce, Uruguay.
- Zambrano, María. 1999. *Dictados y sentencias* [Des dictées et des sentences]. Edición de Antoni Marí. Colección Aforismos. Barcelona: Editorial Edhasa, España.